



المشروع القومي للترجمة

باسكال كازانوفا

الجمهورية العالمية للآداب

ترجمة : أمل الصبان

تقديم : محمد أبو العطا



414

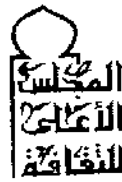
المشروع القومى للترجمة

الجمهورية العالمية للآداب

تأليف : باسكال كازانوفا

ترجمة : أمل الصبان

تقديم : محمد أبو العطا



٢٠٠٢

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٤١٤
- الجمهورية العالمية للآداب
- باسكال كازانوفا
- أمل الصبان
- محمد أبو العطا
- الطبعة الأولى ٢٠٠٢

ترجمة كاملة لكتاب :

La République Mondiale Des Lettres

تأليف : **Pascale Casanova**

الناشر : **Éditions du Seuil,**

الصادر **Mars 1999**

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House. El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 **Fax :** 7358084 **E. Mail :** asfour@onebox. com

تهدف إصدارات المشروع القومى للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .

تقديم

هذا كتاب مهم لأنه يرسم – فى حيوية شديدة – ملامح دقيقة لحركة الأدب فى العالم حتى عام ١٩٩٩؛ والمؤلفة باسكال كازانوفا الناقدة الفرنسية والباحثة الأكاديمية ، لاتتغيا بكتابها هذا التأريخ بقدر ما تجرب استشراف المستقبل عشية مقدم الألفية الثالثة . فعالمنا جعل يتخذ شكل قرية واحدة أو " جمهورية " واحدة تضم كيانات متعددة وأعراقًا متباينة وثقافات مختلفة ، من ثم كانت أطروحة المؤلفة التى حاولت – من منظور جديد ومبتكر – أن ترسم مسارتَشَكُّل هذه الجمهورية العالمية لا فى مجال السياسة بل الأدب ، كان طبيعيا أن توظف مصطلحات السياسة والاقتصاد فى رسم صورة دقيقة لهذه الجمهورية ولنشاط مواطنيها المكثف وللتعاملات والعلاقات بين مختلف أجزائها ؛ فهنالك " قوانين الاقتصاد النوعى التى تحكم الوسط الأدبى " ، و" المسائل الخطيرة المعادية للنظام الأروبى " ، و" العنف والرهانات والصراعات النوعية " ، و " السوق العالمية للسلع الفكرية " ، و " الخبراء الاستراتيجيون للاقتصاد الخاص بالأدب " ، إلخ .

وفى دراستها للواقع الأدبى فى العالم تنطلق المؤلفة من عصر النهضة الأوربى وظهور اللغات القومية ، ثم هيمنة القارة القديمة على معظم أجزاء العالم فى عصر المد الاستعمارى طيلة ثلاثة قرون ، ثم مرحلة ما بعد الكولونيالية ، وأخيرًا العولمة . تقول المؤلفة :

" تشكل الحيز الأدبى فى القرن السادس عشر فى الوقت الذى تم فيه ابتكار الأدب رهانًا للنزاع . ولم يكفّ هذا الحيز عن الاتساع والامتداد منذ ذلك الحين عن طريق المراجع والاكتشافات ؛ وبالتالى ظهرت المنافسات قديمًا مع ظهور الدول الأوربية وقيامها ، وكان الأدب فى بداياته حبيس تجمعات إقليمية محكمة الإغلاق بعضها على

بعض ثم غدا رهانًا مشتركًا ، وكانت إيطاليا فى عصر النهضة – وقد زودت بإرثها اللاتينى – أول قوة أدبية معترف بها ... ثم جاءت بعد ذلك فرنسا عند ظهور جماعة "لا بلياد" فأبرزت أول تخطيط لحيز أدبى عبر وطنى مشككة فى نفس الوقت فى التقدم الإيطالى والهيمنة اللاتينية [...] .

وقد نجحت المؤلفة فى إقامة حوار خصب وخلاق بينها وبين القارئ بدءًا من عنوان أطروحتها ، فربما رأى البعض فى هذه الدولة نظامًا سياسيًا آخر غير الجمهورية ، أو أنها ليست دولة واحدة بل عدة دول متصارعة تدين الهيمنة على الدول والكيانات الأضعف لأقواها ، كما يحدث فى عالم السياسة .

هذا الحوار هو بلا ريب عنصر جذب فى الكتاب ، فكلما تتبع القارئ خطة الكتاب وبناءه الممتع الذى شيدته المؤلفة ألفى نفسه – خاص القارئ العربى – مدفوعًا إلى وضع خطة مغايرة قليلاً أو كثيرًا ، وإلى إقامة بناء مواز للذى بنته المؤلفة ، فيغير الأ[illegible] التى [illegible] [illegible] رد [illegible] راثه الأدبى والسياسى والحضارى ، فصورة باريس فى الكتاب تذكرنا ببغداد ودمشق والقاهرة وقرطبة ، تلك الحواضر التى ألَّفتْ مراحل حضارية سبقت مدنًا من العالم تتنازع الآن الريادة الأدبية والعلمية إلى جانب السيطرة السياسية والثراء .

وإذا كان كتاب مارتن برنال " أثينا السوداء " (ترجم جزؤه الأول فى هذه السلسلة) يبحث فى الجذور البعيدة للثقافة الغربية الحديثة والمعاصرة ويردها إلى أصول أبعد من اليونان : مصر والشام والعراق ، فإن الكتاب الذى بين يدى القارئ لايلتفت إلى شىء من ذلك ، فالمؤلفة لم تتوقف لحظة واحدة عند الأصول القديمة لهذه الجمهورية العالمية للآداب ولم تذكر الإمبراطوريات السابقة عليها لأنها تقصد أولاً إلى دراسة الواقع الأدبى فى عالمنا المعاصر .

فى الجزء الثانى من الكتاب تجرب باسكال كازانوفا تسجيلاً دقيقًا لما ماجت به أطراف هذه الجمهورية العالمية من متغيرات وانقلابات جاء بعضها من الشرق الأوربى والبعض الآخر من الغرب البعيد (أمريكا اللاتينية) ، لكن انتصاف القرن العشرين

كان موعد ظهور التيارات الأدبية الكبرى التى نجحت فى تهديد مكانة باريس الحاضرة الأدبية بلا منازع على مدار العقود ، هنا اتسع نطاق هذه الجمهورية إذ ظهرت مناطق نفوذ جديدة ، فقد انتزع اليابانى كواباتا الاعتراف والفوز بجائزة نوبل ثم الكولومبى جرثيا ماركث ثم النيجيرى وول سوينكا ثم نجيب محفوظ ، إلخ . بعضهم كتب بلغة أوربية والبعض الآخر بلغة غير أوربية ومع ذلك يخضع للقيم والمعايير التى لهذه الجمهورية العالمية .

و" الجمهورية العالمية للأدب " ، إذن ، سفر محتشد بالقضايا والأفكار ، به تشريح مفصل لتحولات دولة الأدب الحديثة من منشور غربى ، استطاعت المترجمة القديرة د . أمل الصبان – كما عودتنا – أن تنقله إلى القارئ العربى فى تمام معناه واكتمال بنائه بما تتسم به من أسلوب واضح ورشيق وبروح المترجم المثقف والأمين .

د . محمد أبو العطا

القاهرة / أغسطس 2002

الوحدة الزخرفية في البساط

يعد هنري جيمس Henry James[١] أحد الكتاب النادرين ، الذين جرؤوا على عرض المسألة الشائكة والدائبة الخاصة بعلاقة الكاتب (ومن ثم النص) بناقده بطريقة أدبية في "الوحدة الزخرفية في البساط"(Le Motif dans le Tapis) وبعيداً عن الإعلان عن مجرد بيان فشل يحيل الناقد إلى عنصر مؤسس للأدب يتعذر بلوغه، أكد جيمس على مبدأين متناقضين للتمثيلات العادية للفن الأدبي: فمن جهة، هناك شيء يتعين اكتشافه في كل عمل وذلك هو الدور الشرعي للنقد، ومن جهة أخرى، هذا "السر" ليس من النوعية التي لا يمكن الإفصاح عنها، أو ذا جوهر متعال يفرض صمت المذهول. والكناية التي استخدمها جيمس والتي تتسم بشدة المادية، والخاصة "بالوحدة الزخرفية" (أو الرسم) في البساط، يقول عنها: "إنها كناية ملموسة، شأنها شأن عصفور في قفص، أو طُعم في سنارة، أو قطعة جبن في مصيدة فئران"[٢] تفرض فكرة وجود مجال في الأدب، للبحث عن شيء لم يتم وصفه بعد.

ورد جيمس على الكاتب الذي جاء ليعلنه أنه برغم كل ما يتميز به من دقة بوصفه مفسراً مرهفاً، فقد "مرت بجوار خطابي القصير" دون أن تعي مشروعه الأدبي، وسأله الناقد الذي أصيب بإخفاق: "بغية بلوغ هذا الهدف، ألا تستطيع إعطائي علامة صغيرة"؟ [..] وأجاب الكاتب" ذلك لأنك لم تدرك هذه العلامة أبداً، ولو أدركتها لما استطعت رؤية أي شيء سوى هذا العنصر المقصود ، فأنا أراه واضحاً وملموساً شأنه شأن رخام هذه المدفأة"[٣] ، ولطعنه في شرفه المهني أصر الناقد ، وأعلن – بكثير من الاجتهاد – كل النظريات النقدية الموجودة ، وتساءل : "هل يتعلق الأمر بنوع من الخطاب الباطني ؟ [..] أو بنوع من الفلسفة؟ وهو مقتنع بضرورة البحث في النص عن تعبير عن عمق يتجاوز المعنى الظاهري ، ويضيف : "هل يكمن هذا العمق في الأسلوب أو في الأفكار؟ هل لهذا العمق صلة بالشكل أو بالعواطف؟ مكرراً ثنائية الشكل والمضمون التي لا تبلى. وصرخ يائساً: "على أن يتعلق الأمر بنوع من اللعبة الأسلوبية، أو بشيء

تبحث عنه في اللغة ، ربما كان ذلك مثلاً نوعًا من التفضيل لحرف الباء! بابا، برقوق ، هذا النمط من الأشياء؟"، متحدثًا بذلك عن نظرية الصورية الخالصة ، وأجاب الكاتب الروائي: "يوجد في عملي فكرة بدونها ما استشعرت بأي اهتمام حيال هذا العمل، إنه المشروع الأكثر دقة والأكثر نجاحًا من بين كل أعمالي [٤]، شيء يتصل بالخطة الأصلية للعمل ، كأنه وحدة زخرفية معقدة في بساط إيراني"[٥] وظل "جمال تكوين" أشكال الزخرف "في كل تعقيدها الرائع" – حتى ذلك الحين – كالرسالة المسروقة، فهي موجودة نصب أعين الجميع ومع ذلك خفية، وأكد جيمس الكاتب: "إنني لم أحتط أبدًا لأكتم السر فحسب، ولكن علاوة على ذلك، لم أحلم قط بحدوث مثل هذا الشيء".

ويدعو كتاب "وحدة زخرفية في البساط"– الذي يعد نقدًا للنقد وفرضياته الطبيعية – إلى إعادة التفكير في كل مسألة النظرة النقدية والأسس الجمالية التي يقوم عليها النقد، ففي الوقت الذي يبحث فيه الناقد الجيمسي عن سر العمل، لا يفكر لحظة في إدانة طبيعة الأسئلة التي يطرحها على النصوص، أو في تعديل الفكرة المسبقة الكبرى والتي تتسبب في كف بصره: الفكرة التي تعد نوعًا من النقد المسبق الذي لا يمكن مناقشته، والخاصة بضرورة وصف العمل الأدبي كاستثناء أدبي وكظهور في أفق غير متوقع ومعزول، وبهذا المعنى فإن النقد الأدبي يمارس نوعًا من الأحادية الجذرية: فالعمل الفريد والمتعذر إنقاصه هو وحدة كاملة وتامة لا يمكن قياسها أو مقارنتها إلا بذاتها، مما يجبر المفسر إلى دراسة مجمل النصوص التي تشكل ما نطلق عليه "تاريخ الأدب" في ترتيبها الجغرافي.

ومعنى الحل – "وحدة زخرفية في البساط"– الذي يقترحه جيمس على الناقد هذا الشكل (أو هذا التكوين) الذي لا يظهر إلا عند ظهور شكله وتماسكه فجأة من التواتر ومن الفوضى الظاهرية لتصور معقد، يتعين البحث عنه لا بعيدًا عن النص أوخارجه، ولكن انطلاقًا من وجهة نظر أخرى حول البساط أو حول العمل ، وإذا قبلنا من ثم – عند تغيير النظرة النقدية – الابتعاد لمسافة عن النص نفسه لتأمل مجمل تكوين البساط، ومقارنة الأشكال المتكررة والتشابهات والتباينات مع أشكال أخرى، وإذا ما ألزمنا أنفسنا بالنظر إلى مجمل البساط كتمثيل متماسك، يمكننا في هذه الحالة فهم خاصية الزخرف النوعية التي نريد إظهارها. وتمنع فكرة التعددية المؤسسة للنص النظر إلى مجمل التشكيل – وذلك لاستخدام مصطلح ميشيل فوكو Michel Foucault – الذي ينتمي إليه ، أي مجمل النصوص والأعمال والمناقشات الأدبية والجمالية التي يدخل معها في تناغم وعلاقة ، والتي تؤسس تفرده وأصالته الحقيقية .

ويفترض تغيير وجهة النظر عن العمل (عن البساط)، تعديل النقطة التى تنظر إليها منها ، ولذلك – للاستطراد في كتابة هنرى جيمس Henry James – "يمكن للتعقيد الرائع" الخاص بالعمل الغامض أن يجد مبدأ في مجمل النصوص الأدبية التى استطاع العمل من خلالها وفى مواجهتها بناء نفسه وإيجاده، ويمثل كل عمل جديد فى العالم أحد عناصره ، ويصبح كل ما يكتب ويترجم وينشر وينظر ويتم التعليق عليه ويكتسب شهرة أحد عناصر هذا التكوين ، ولا يمكن فك رموز كل عمل، بوصفه "زخرفًا"، إلا اعتباراً من مجمل التشكيل، ولا يظهر فى تماسكه الأخير إلا من خلال علاقة مع العالم الأدبى ، فالأعمال الأدبية لا تظهر فى تفردها إلا اعتباراً من مجمل الهيكل الذى سمح بظهورها ، فكل كتاب كتب فى العالم وتم الإعلان عنه بوصفه أدبيًا هو جزء ضئيل من الخليط الضخم للأدب العالمى بأسره .

ومن ثم فإن أكثر ما يمكن أن يبدو غريبًا عن النص وبنائه وشكله وتفرده الجمالى هو ما يولد فى حقيقة الأمر النص نفسه ويسمح بظهوره ، إن تكوين مجمل البساط أو شكله – أى فى النظام العالمى– مجمل "الحيز الأدبى العالمى" هو العنصر الوحيد الجدير بإعطاء معنى وتماسك لشكل النصوص نفسها ، فهذا الحيز ليس بناء معنويًا ونظريًا، ولكنه عالم ملموس بالرغم من اختفائه: إنها الأقطار الواسعة للأدب، إنه هذا الكون الذى يتولد فيه ما يتم الإعلان عنه بوصفه أدبيًا وما يتم الحكم عليه بأنه جدير باعتباره أدبًا، إنه المكان الذى تناقش فيه وسائل تشكيل الفن الأدبى ودروبه النوعية .

ومن ثم سنجد أراضى وحدوداً أدبية مستقلة عن الحدود السياسية، عالم سرى ومع ذلك يمكن أن يدركه الجميع ولا سيما الأكثر عوزاً ، أقطار يعد فيها الأدب بمثابة القيمة الوحيدة والمورد الوحيد، عالم مركزى شكل عاصمته الخاصة وريفه وحدوده، وتحولت فيه اللغات إلى أدوات سلطة ، وفى هذه الأماكن يصارع كل فرد ليتم إقراره ككاتب، ووضعت قوانين نوعية، فتحرر بذلك الأدب – على الأقل فى المناطق الأكثر استقلالاً من التعسف السياسى والقومى – وقامت الصراعات بين اللغات المتنافسة، وأخذت الثورات دائمًا طابعًا أدبيًا وسياسيًا فى الوقت ذاته ، ولا يمكن فك رموز هذا التاريخ إلا عن طريق القياس الأدبى للزمن، "الزمن" الخاص بالعالم الأدبى، ولكن أيضًا عن طريق تحديد موقع حاضر نوعى: "خط جرينتش" الأدبى .

وموضوع تحليل الجمهورية العالمية للآداب لا يتمثل فى وصف مجمل العالم الأدبى أو التطلع إلى حصر شامل ومستحيل للأدب العالمى ، فالأمر يتعلق بتغيير المنظور ووصف العالم الأدبى "اعتباراً من مرصد معين"(٦)، وذلك وفقًا لتعبير بروديل، لإتاحة

الفرصة لأنفسنا لتغيير رؤية النقد العادية، ولوصف عالم جهله الكتاب أنفسهم دومًا ، وإظهار أن القوانين التي تحكم هذه الجمهورية الغريبة والضخمة من منافسة ، وعدم تساوٍ، وصراعات نوعية تسهم بطريقة مبتكرة وجديدة في توضيح الأعمال التي لاقت قدراً من التعليق، ولا سيما أعمال بعض أكبر الثوار الأدبيين في هذا العصر: مثل جويس ، وبيكيت ، وكافكا وكذلك هنري ميشو ، وهنريك إبسن ، وسيوران ، ونايبول ، ودانيلو كيش ، وآرنو شميدت، ووليام فوكنر وغيرهم .

ويتجسد الحيز الأدبي العالمي – من حيث تاريخه وجغرافيته حيث لم يتم رسم خطوطه أو حدوده ووصفها – في الكتاب أنفسهم: إنهم يمثلون التاريخ الأدبي ويصنعونه ؛ ولذا يتمثل طموح النقد الأدبي العالمي في السماح بتأويل أدبي نوعي ومع ذلك تاريخي للنصوص، أي إزالة التناقض المعروف باستحالة تجاوزه ، بين النقد الداخلي – الذي لا يجد مبدأ معنى النصوص نفسها سوى داخلها– وبين النقد الخارجي، الذي يصف الظروف التاريخية لإنتاج النصوص، ولكن يندد به الأدباء بوصفه عاجزًا عن وصف ما تتسم به هذه النصوص من أدبية ومن تفرد وتقديمها. ومن ثم سيتعلق الأمر بالتوصل إلى تحديد موقع الكتاب (وأعمالهم) داخل هذا الحيز الضخم ، ويعد ذلك نوعًا من التاريخ المحيز .

وعند تناول فرنان بروديل للتاريخ الاقتصادي للعالم بين القرنين الخامس عشر والثامن عشر، أعرب عن أسفه لأن كل الأعمال العامة المتصلة بهذا الموضوع "انغلقت بصورة منتظمة داخل إطار أوربا"، وأضاف: "وإنني على قناعة بأن التاريخ يتميز بالتفكير بطريقة مقارنة، على المستوى العالمي وهي الطريقة السليمة الوحيدة [..] . فبالفعل يعد تاريخ الاقتصاد العالمي أيسر فهمًا من تاريخ أوربا وحدها"(٧) ، ولكنه اعترف في الوقت نفسه بأن تحليل الظواهر على المستوى العالمي كان من شأنه "إحباط الأكثر جسارة وحتى الأكثر سذاجة"(٨) ، ومن ثم سنطبق في هذا العمل وصية فرنان بروديل في اتباع المستوى العالمي بغية تقديم وشرح شمولية الظواهر واعتمادها على بعضها البعض، مع احترام إشاراته التحذيرية والمتواضعة .

ومع ذلك لا يتعين علينا إغفال أنه بغية تعليل تعقيد هذه الضخامة، كان ينبغي التخلي عن كل العادات المرتبطة بالتخصصات التاريخية واللغوية والثقافية وكل التقسيمات بين مختلف العلوم ، التي تبرر جزئيًا نظرتنا المقسمة للعالم؛ لأن هذا الخرق وحده يسمح بالتفكير خارج الأطر المفروضة وتصور الحيز الأدبي بوصفه واقعًا كليًا.

كـان الكاتب فـاليـرى لاربو أول من تطلـع إلى قـيـام "دوليـة فكرية" [٩] ، ونادى بجسارة محمودة إلى نشأة نقد أدبى دولى . وكان الأمر يتعلق بالنسبة له بالانفصال عن العـادات القومـية التى تخلق وهم الوحدانـية والنوعـية والتـعددية، وبصـفة خـاصة بالقضاء على الحدود التى تفرضـها القوميات الأدبية حتى ذلك اليوم كما يستنتج فى كتاب "من وحى القديس جيروم" (Sous l'invocation de Saint Jérome)، الذى اقتصرت فيه محـاولات وصف الأدب العـالمى على "مجـرد وضـع إصدارات مـختلف الآداب القومـية بجانب بعضـها البعض" [١٠]، ولكنه يستتبع: "ونشعر بالفعل بأن علم الأدب فى المستقبل – متخليًا فى نهاية المطاف عن كل أنواع النقد باستثناء النقد الوصفى – لن يتوصل إلا لتشكيل وحدة متزايدة تلبى متطلبات هذين المصطلحين: تاريخ وعالمى"[١١]. وأعلن هنرى جيمس Henry Jamesأن فائدة مثل هذا المشروع تتمثل فى ادراك مبتكر وبديهى لمعنى النصوص : "فلم يكن هناك أدنى سبب ليهرب منا معنى النصوص ، كان الأمر عظيمًا ومع ذلك جد بسيط ، بسيطًا ومع ذلك جد عظيم، ومعرفته أخيرًا كانت نوعًا من التجربة المستقلة"[١٢] ومن ثم سنستلهم هنا من هنرى جيمس وفـاليرى لاربو Valéry Larbaud.

الهوامش

(1) Henry James, Le motif dans le tapis, Arles, Actes Sud,1997 (trad. Par E. Vialleton) .

(2) Ibid., p. 26.

(3) Ibid., p. 24 .

(4) Ibid., p. 22.

(5) Ibid., p. 34.

(6) Fernand Braudel, Civilisation matérielle, économie et capitalisme, t. 3, Le Temps du Monde, Paris, Armand Colin, 1979 ,p. 9.

(7) Ibid., p. 9.

(8) Ibid., p. 8.

(9) Valery Larbaud, "Paris de France", Jaune, bleu, blanc, Paris, Gallimard, 1927, p. 15.

(10) V. Larbaud, "Vers l'Internationale ،"Sous l'invocation de saint Jérôme, Paris, Gallimard, 1946, p. 147 .Cet article est consacré au Précis d'histoire littéraire de l'Europe depuis la Renaissance du célèbre comparatiste et ami de Larbaud Paul Van Tieghem, qui a été l'un des premiers, en France, à poser les bases d'une histoire littéraire internationale.

(11) V. Larbaud, Sous l'invocation de saint Jérôme, op. cit., p. 151

(12) H. James, op. cit., p. 53.

الجزء الأول

العالم الأدبى

الفصل الأول

مبادئ تاريخ عالمي للأدب

" الحضارة هي رأسمال يزيد عبر القرون "

بول فاليرى

حرية الفكر

أشعر بالحنق لعدم استطاعتي عرض بانوراما أوسع نطاقًا عن إنتاجنا الجيد ، وإنني لا ألقي بمسئولية ذلك الأمر على الأمة التي لا ينقصها الفكر أو العبقرية فقد تأخرت لأسباب حالت دون ارتقائها في نفس زمن ارتقاء جاراتها (...)، وإننا لنشعر بالخجل لعدم قدرتنا على مساواة جيراننا في بعض الأنواع الأدبية ونأمل في تعويض الوقت الذي أضاعته الكوارث التي تعرضنا لها عبر العمل الشاق (...)، وعلينا ألا نحذو حذو الفقراء والذين يحاولون التظاهر بالثراء ... فنتقبل عوزنا بصدر رحب وليشجعنا هذا الوضع على الوصول عبر العمل الشاق إلى كنوز الأدب التي تسمح ملكيتها بالوصول إلى ذروة المجد الوطني .

فريدريك الثانى ملك بروسيا

" عن الأدب الألماني "

منذ فترة طويلة وصف الكتاب أنفسهم - بطريقة جزئية ومتنوعة بلا شك - الصعوبات المرتبطة بموقفهم في العالم الأدبي ، والمشاكل النوعية التي يتعين عليهم حلها ولا سيما قوانين الاقتصاد النوعي الغريبة التي تحكم الوسط الأدبي ؛ بيد أن قوة النفي والرفض كبيرة في هذا العالم حتى إن كل النصوص التي تناولت من قريب

أو بعيد هذه المسائل الخطيرة والمعادية للنظام الأدبى قد تم تحييدهاعلى الفور ؛ فمنذ دى بليه (Du Bellay) حاول العديد من الكتاب من خلال أعمالهم نفسها كشف النقاب عن العنف والرهانات الحقيقية التى سبقت حياتهم وصراعاتهم النوعية ككتاب . ومنذ اللحظة التى تتكون لدينا فيها فكرة عن نظام العمل الحقيقي للعالم الأدبى، فغالبًا ما يمكننا الاكتفاء بقراءة حرفية لهذه النصوص حتى يبدو لنا جليًا وصف عالم ما كان يمكن تصوره ، ومع ذلك فكل لفظ اقتصادى وكل اعتراف أدبى بوجود " أسواق للألفاظ " و " حروب غير مرئية " كما ذكر خليبنيكوف Khlebnikov ، وكل تصريح بوجود سوق عالمية للسلع الفكرية كما فعل جوته Goethe ، أو " ثروات غير مادية" أو "رأسمال ثقافى" كما فعل فاليرى Valeryينكره النقد ويرفضه لمصلحة التفسير المجازى و " الشعرى " ، ومع ذلك فبعض متصارعينا الأكثر نفوذًا فى هذه اللعبة الأدبية هم أنفسهم الذين وصفوا فى كلمات تفك فى ظاهرها رموز هذا " الاقتصاد الفكرى "- وفقا لتعبير بول فاليرى – الذى يؤسس بنيان العالم الأدبى ، و استطاعوا بوصفهم خبراء استراتيجيين للاقتصاد الخاص بالأدب تقديم صورة دقيقة – رغم كونها جزئية – عن قوانين هذا الاقتصاد وخلق أدوات تحليل حديثة تمامًا لممارستهم الأدبية ، وفى أغلب الأحيان تتسم هذه الأدوات بالشجاعة لتناقضها مع العادات الساحرة القديمة ...

وتكتسب بعض الأعمال قيمتها فى أن واحد من إنتاجها الأدبى الخالص وكذلك من التحليلات القوية التى تقدمها عن نفسها وعن العالم الأدبى الذى توجد فيه ، ومن هنا إذا ما فهم أكثر المؤلفين حنكة موقعه فى العالم ووصفه فهو مع ذلك يجهل المبدأ العام والمولد للبنيان الذى يصفه كحالة خاصة ، ولتعلقه بوجهة نظر معينة فهو يرى جزءًا من البنيان دون العالم الأدبى فى مجمله ، ويرجع ذلك إلى أنه من بين الآثار الخاصة بالعقيدة الأدبية طمس مبدأ السيطرة الأدبية ؛ ولذا يتعين الارتكاز على الكتاب وكذلك تدعيم بعض حدسهم وأفكارهم الهدامة وتنظيمها لمحاولة وصف الجمهورية العالمية للآداب ، وكما يقول فاليرى لاربو فإن " للسياسة الأدبية "دروبها وأسبابها التى تجهلها السياسة : " فهناك فارق كبير بين الخريطة السياسية والخريطة الفكرية للعالم ؛ فشكل الأولى يتغير كل خمسين عامًا و تغطيها تقسيمات تعسفية وغير مؤكدة وتتحرك مراكزها المزدهرة حركة سريعة ... بينما يحدث التعديل فى الخريطة الفكرية غالبًا ببطء ، وغالبا ما تتمتع حدودها بالثبات [...] ؛ ومن هنا يتسنى لنا استنتاج سياسة فكرية لاتمت بصلة للسياسة الاقتصادية .." (١)، ويسجل فرنان برودل أيضًا الاستقلال النسبى للساحة الفنية عن المجال الاقتصادى – وبالتالى السياسى – ويفسر ذلك بأنه

فى القرن السادس عشر كانت فينيسيا هى العاصمة الاقتصادية للعالم بينما تغلبت عليها فلورانسا ولهجتها التوسكانية فى المجال الفكرى، وفى القرن السابع عشر أصبحت أمستردام مركز التجارة الأوربية بينما تفوقت روما ومدريد فى مجال الفنون والأدب ، وفى القرن الثامن عشر أصبحت لندن مركز العالم الاقتصادى بينما فرضت باريس هيمنتها الثقافية . ويضيف فاليرى لاربو فى كتابة" : إنه فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين احتلت فرنسا المرتبة الأخيرة على المستوى الأوربى اقتصاديًا بينما كانت دون جدال مركز الأدب والرسم الغربيين ، وحققت إيطاليا ومن بعدها ألمانيا تفوقًا موسيقيًا فى عهود لم يكن لهذين البلدين خلالها سيادة اقتصادية ، وحتى في يومنا هذا لم تضع النهضة الاقتصادية الهائلة التى حققتها الولايات المتحدة هذا البلد على قمة العالم الأدبى أو الفنى " ... (٢) وتكمن صعوبة فهم أسلوب عمل هذا العالم الأدبي في قبول عدم تطابق حدوده وعواصمه ودروبه وأشكال اتصالاته مع مثيلتها الخاصة بالعالم السياسي والاقتصادى .

وقد تشكل الحيز الأدبي فى القرن السادس عشر فى الوقت الذى تم فيه ابتكار الأدب كرهان للنزاع ، ولم يكف هذا الحيز عن الاتساع والامتداد منذ ذلك الحين عن طريق المراجع والاكتشافات ؛ وبالتالى ظهرت المنافسات قديمًا مع ظهور الدول الأوربية وقيامها ، وكان الأدب فى بداياته سجينًا داخل تجمعات إقليمية محكمة الإغلاق بعضها على بعض ثم غدا رهانًا مشتركًا ، وكانت إيطاليا فى عصر النهضة – وقد زودت بإرثها اللاتيني – أول قوة أدبية معترف بها ... ثم جاءت بعد ذلك فرنسا عند ظهور جماعة لابلياد la Pléiade فأبرزت أول تخطيط لحيز أدبي عبر وطني ، مشككة فى نفس الوقت فى التقدم الإيطالى والهيمنة اللاتينية ... ودخلت إسبانيا وإنجلترا ثم البلدان الأوربية كافة انطلاقًا من "سلع " وتقاليد أدبية مختلفة فى دائرة المنافسة ، وهيأت الحركات القومية التى ظهرت فى وسط أوربا خلال القرن التاسع عشر ظهور متطلبات جديدة بالنسبة لحق وجود أدبى ، ودخلت أيضًا كل من أمريكا الشمالية وأمريكا اللاتينية تدريجيًا فى دائرة المنافسة خلال القرن التاسع عشر ، وأخيرًا ومع حركة التحرر من الاستعمار طالبت كل البلدان التى كانت حتي ذلك الوقت مستبعدة عن فكرة أدب خاص بها (فى أفريقيا والهند وآسيا ... إلخ) بالاستفادة بالشرعية وبالوجود الأدبى .

وتتميز هذه الجمهورية العالمية للآداب بأسلوب عمل خاص وباقتصاد مولد لتدرجات هرمية وعنف وخاصة بتاريخ يحجبه التأييد القومي - بالتالي السياسي - شبه المنهجي للحدث الأدبي ، ولم يتم حتى الآن وصف هذه الجمهورية بصورة حقيقية ؛ فبالنسبة لجغرافيتها فقد تشكلت من التناقض بين عاصمة أدبية (وبالتالي عالمية)، ومدن تابعة لها (أدبياً) وتعرف هذه المدن ببعدها الجمالي عن العاصمة ، وأخيراً زودت الجمهورية نفسها بمحافل إقرار نوعية تمثل السلطات الشرعية في مجال الاعتراف الأدبي يناط بها وضع التشريعات الأدبية: وبفضل بعض المكتشفين المتميزين الذين لا يتأثرون بأي أفكار مسبقة ذات طابع قومي تم وضع قانون أدبي - دولي وهو أسلوب اعتراف نوعي ليس له علاقة بالأفكار المسبقة أو بالمصالح السياسية .

ومع ذلك ظل هذا الصرح الضخم غير مرئي على الرغم من إجراء مسح لأرضه لأكثر من مائة مرة وذلك لقيامه على خيال تقبله كل أطراف اللعبة ، ويتمثل في أسطورة عالم مسحور ، ومملكة الخلق الخالص ، وأفضل العوالم التي تسود فيها العالمية في جو من الحرية والمساواة ، وهذا الخيال ذاته والذي يشكل العقيدة المؤسسة المعلنة في العالم بأسره هو الذي حجب حتى يومنا هذا حقيقة هياكل العالم الأدبي ، ويرفض الحيز الأدبي المركزي الاعتراف ببنيانه غير المتكافئ - وذلك وفقًا لتعبير فرنان بروديل - ونظام العمل الحقيقي لاقتصاده النوعي وذلك باسم الأدب الذي يوصف بأنه خالص وحر وعالمي ، فالأعمال التي تأتي من البلدان الأقل ثراء من الناحية الأدبية هي الأعمال التي تتراجع فرص نجاحها ويصعب فرضها، وقد تصل بطريقة تشبه المعجزة في الظهور و انتزاع الاعتراف بها من الأوساط الأدبية ، ويتناقض هذا النموذج لجمهورية عالمية للآداب مع التمثيل السلمي للعالم الذي يتم الإشارة إليه باسم العولمة ، وتاريخ الأدب كما نعنيه هنا هو على العكس تاريخ المنافسات التي تتخذ الأدب كرهان والتي صنعت الأدب العالمي بمساعدة الصراع بين الأعمال الأدبية والمنشورات ، وأعمال القوة والثورات النوعية والاختلاسات والحركات الأدبية .

بورصة القيم الأدبية

عندما أراد فاليري Valéry في عام ١٩٣٩ وصف البنيان الحقيقي للتبادلات الفكرية بالألفاظ المحددة لما أطلق عليه " اقتصاد فكري " برر لجوءه لمفردات اقتصادية بقوله : " يبدو جليًا لكم اقتباسي للغة البورصة "، وقد يبدو غريبًا استخدامها لوصف علاقات فكرية ، ولكنني أرى أنها أفضل السبل بل وأنه لا يوجد ما هو أفضل للتعبير عن علاقات من هذه النوعية ، ويرجع ذلك لأننا حين نفكر في الاقتصاد الفكري شأنه

في ذلك شأن الاقتصاد المادى نجد أنهما يتلخصان في صراع للتقويمات(٣)، ويضيف : " أؤكد أن هناك قيمة يطلق عليها " فكر" كما أن هناك قيمة بترول وقيمة قمح وقيمة ذهب ، وأقول "قيمة" لأن هناك تقديراً وحكمًا على الأهمية وكذلك حوار حول السعر الذى نحن على استعداد لدفعه مقابل هذه القيمة، فيمكننا كما يقول رجال البورصة متابعة هذه القيمة ومراقبة تذبذبها في جدول الصرف الذى يتمثل فى رأى العالم فيها، ويمكننا أن نرى فى جدول سعر الصرف المدون على كل صفحات الصحف، كيف تدخل هذه القيمة في منافسة هنا وهناك مع قيم أخرى، إذ إن هناك قيمًا تنافسية [...] ، و تشكل كل تلك القيم التى تتعرض للصعود والهبوط فى سوق الأعمال الإنسانية الكبير"(٤)، ويضيف بعد ذلك فى كتابه : " الحضارة هى رأسمال يمكن زيادته على مدى قرون شأنها فى ذلك شأن بعض رؤوس الأموال وتقوم بامتصاص فوائدها المركبة"(٥) ، وفى رأيه أن "الأمر يتعلق بثروة يتعين تراكمها كأى ثروة طبيعية ويتشكل رأسمالها بإرساء قواعد بطريقة تدريجية فى العقول"(٦).

وإذا ما تابعنا فكر فاليرى وطبقناه بصورة أكثر تحديداً على الاقتصاد النوعى للعالم الأدبى استطعنا وصف المنافسة التى يدخل فيها الكتاب على أنها مجموعة من التبادلات يكون الرهان فيها هو القيمة النوعية السائدة فى المجال الأدبى العالمى والثروة الجماعية التى يطالب بها الجميع ويقبلها: وهو ما يطلق عليه " رأس المال الثقافى أو الحضارى " ، وهو – أيضًا – رأسمال أدبى ، و يعتقد فاليرى فى إمكانية تحليل قيمة نوعية لا يتم التعامل بها إلا فى هذه " السوق الكبيرة للأعمال الإنسانية " ، ويمكن تقييمها وفقًا للمعايير الخاصة بالعالم الثقافى دون قياس مشترك مع " الاقتصاد الاقتصادى "، بيد أن الاعتراف بهذه القيمة النوعية سيكون المؤشر الأكيد على وجود مساحة لم يتم تسميتها بهذا الاسم ، عالم فكرى تنتظم فيه تبادلات نوعية .

ومن ثم سيكون المكان المخصص للاقتصاد الأدبى " سوقًا" على حد تعبير فاليرى أى حيزاً يتم فيه انتقال القيمة الوحيدة التى يعترف بها كل المشاركين وتبادلها، وهى القيمة الأدبية ، ولكن فاليرى لم يكن الوحيد الذى أدرك فى هذا الشكل المناهض للأدب ظاهريًا أسلوب عمل العالم الأدبي ، فقد خطط من قبله جوته Goethe شكلاً لعالم أدبى تحكمه القوانين الاقتصادية الجديدة ، ووصف " سوقًا تقدم فيها كل الأمم سلعها" و "تجارة فكرية عامة"(٧) ، ووفقًا لأنطوان برمان Antoine Berman" تزامن ظهور أدب عالمى مع ظهور سوق عالمية "(٨) ، ولم يكن الاستخدام المتعمد لمفردات التجارة والاقتصاد فى نصوص كل من جوته وفاليرى مجازيًا، فقد أصر جوته على المفهوم

المادى " لتجارة الافكار بين الشعوب" [٩] متحدثًا عن " سوق شاملة للتبادل العالمى " [١٠]، وفى نفس الوقت كان الأمر يتعلق بوضع أسس رؤية نوعية للتبادلات الأدبية غير متضمنة للمسلمات التى تطمس واقع العلاقات بين المجالات القومية، وذلك مع مراعاة عدم تحويل التبادل إلى مجرد مصالح اقتصادية أو قومية ، ولذا كان يرى فى المترجم فاعلاً مركزيًا لهذا العالم لا مجرد وسيط ولكن مبدع " لقيمة " أدبية ، ويقول جوته : " لذلك يتعين اعتبار كل مترجم كوسيط يسعى لدعم هذا التبادل الفكرى قاطعًا على نفسه تطوير هذه التجارة المعممة ، وأيًا كان ما يمكن قوله عن عدم كفاية الترجمة، يعد هذا النشاط واحداً من أكثر المهام الأساسية الأجدر بالتقدير فى السوق الشاملة للتبادل العالمى"[١١].

ويتساءل فاليرى : "مم يتكون رأس المال الثقافى أو الحضارى ذلك؟" ويؤكد على أنه يتكون أولاً من "أشياء وأجسام مادية – سواء أكانت كتبًا أم لوحات أم أدوات إلخ – تتسم بزمن احتمالى وبالهشاشة وكذلك بعرضية الأشياء "[١٢] ، وتأخذ الأجسام المادية فى حالة الأدب شكل نصوص مفهرسة ومسجلة ومعلنة كنصوص وطنية ، وكذلك شكل نصوص أدبية يتم تحويلها إلى تاريخ قومى ، والأدب هو الأكثر قدمًا والتراث القومى هو الأكثر أهمية والنصوص الكنسية هى الأكثر عدداً فى تشكيل الموروث المدرسى والقومى فى صورة كلاسيكيات قومية .

ويعد القدم أحد العوامل المؤثرة فى رأس المال الأدبى[١٣] لما يشهد به من "ثراء" – فيما يتعلق بعدد النصوص – ولكن – أيضًا – وبالأحرى لما يشهد به من " أصالة " أدب قومى وسبقه المفترض أو المؤكد بالنسبة لعادات قومية أخرى ؛ وبالتالى بإعداد النصوص المعترف بها كنصوص "كلاسيكية " (بمعنى خروجها عن دائرة المنافسة الزمنية) ، أو كنصوص " عالمية " (بمعنى خلوها من أى طابع إقليمى) ، وتلخص أسماء كشكسبير Shakespeare ، أو دانتى Dante ، أو سربانتس Cervantés عظمة ماض تاريخى قومى ، وكذلك شرعية تاريخية وأدبية تضفيها مثل هذه الأسماء على أدب قومى بالإضافة إلى اعتراف عالمى رفيع ومطابق للأيديولوجية – غير القومية للأدب– بعظمتها ، وتعد الكلاسيكيات امتياز الدول الأدبية الأكثر قدمًا التى صبغت نصوصها الأدبية التأسيسية بصبغة

لا زمنية واتسم رأسمالها الأدبى بأنه لا قومى، ولا تاريخى ، وهذه الأعمال تنطبق تماماً مع التعريف الذى أعطته هى نفسها لما ينبغى أن يكون عليه الأدب .

ويجسد العمل " الكلاسيكى " الشرعية الأدبية نفسها : أى ما يتم الاعتراف به "كأدب" أو المنطلق الذى يتم بناء عليه الاعتراف بهذا الأدب وما سوف يستخدم كوحدة قياس نوعية فى هذا المجال .

ويضرب النفوذ الأدبى بجذوره أيضًا فى وسط مهنى كثر عدده أو قل ، وفى جمهور محدود ومثقف ، وصفوة أرستقراطية أو برجوازية مستنيرة ، وفى صالونات وفى صحافة متخصصة ، وفى سلاسل أدبية منافسة وذات حظوة وناشرين منشودين ومكتشفين مشهورين – وقد تكون شهرتهم وسلطتهم قومية أو دولية – وبالطبع فى كتاب ذوى شهرة ومحترمين يكرسون حياتهم للكتابة ؛ ففى البلدان الغنية على المستوى الأدبى يمكن لكبار الكتاب التحول إلى " محترفى أدب" ، ويقول فاليرى : " لاحظوا هذين الشرطين : حتى تتحول مادة الثقافة إلى رأسمال يتطلب ذلك وجود رجال يحتاجون إليه ، ويملكون القدرة على استخدامه (...) ، ويكونون قادرين من جهة أخرى على اكتساب العادات والدروس الفكرية والاتفاقات والممارسات اللازمة لاستخدام ترسانة الوثائق والأدوات التى تراكمت عبر العصور"[١٤].

ولذلك يتجسد رأس المال هذا فى كل من ينقله ويستولى عليه ويحوله ويشارك فى تحديثه ، ويأخذ رأس المال شكل مؤسسات أدبية وأكاديميات ولجان تحكيم ومجلات ونقاد ومدارس أدبية تقاس شرعيتها بعدد وقدم وفاعلية الاعتراف الذى تصدره ، و فى كل لحظة تنعش البلدان ذات التقليد الأدبى الكبير تراثها الأدبى عن طريق كل من يشارك فى هذا التقليد أو كل من يرى فى نفسه كاتبًا لحسابات هذا التقليد.

ولتحديد تحليلات بول فاليرى يمكننا الاستفادة من " المؤشرات الثقافية " التى أعدتها بريسكيلا بارخورست كلارك (Priscilia Parkhurst Clark) لمقارنة الممارسات الأدبية فى العديد من البلدان واستخدامها كمؤشرات موضوعية لحجم رأس المال القومى ، ولذلك فهى تحلل عدد الكتب التى تنشر كل عام [١٥] ، و مبيعات الكتب ، ووقت القراءة لكل فرد ، والمساعدات الممنوحة للكتاب بل – وأيضًا – عدد الناشرين والمكتبات وعدد وجوه الكتاب المطبوعة على الأوراق المالية والطوابع ، وعدد الشوراع التى تحمل اسم كتاب مشهورين ، والمساحة المخصصة للكتب فى الصحافة ، والوقت المخصص

للكتب في البرامج التليفزيونية[١٦]، ويتعين بالتأكيد إضافة عدد الترجمات وخاصة إظهار أن " تركيز إنتاج هذه الأفكار ونشرها " كما يقول فاليرى[١٧] لا يقتصر على المجال الأدبي ولكنه يعتمد كثيراً على اللقاء بين الكتاب والموسيقين والرسامين أي : على ترابط عدة أنواع من رؤوس الأموال الأدبية التي تسهم بصورة متبادلة في إثراء بعضها بعضاً.

ونستطيع أيضًا – على العكس من ذلك – قياس غياب رأس المال القومي أو ضعفه في البلدان شديدة الفقر ، ويصف الناقد الأدبي البرازيلي أنطونيو كنديدو Antonio Candido ما يطلق عليه " الضعف الثقافي " لأمريكا اللاتينية عازياً ذلك إلى نقص كل الموارد النوعية التي وصفناها للتو، ومنها بداية النسبة العالية للأمية التي يستتبعها – كما يقول كنديدو – " غياب الجمهور المتاح للأدب وتفرقه وضعفه بسبب قلة القراء الحقيقيين " ثم" نقص وسائل الاتصال والنشر (من دور نشر ومكتبات ومجلات وجرائد) ، واستحالة تخصص الكتاب في أعمالهم الأدبية التي عادة ما يؤدونها كأعمال هامشية أو على سبيل الهواية[١٨] .

ويتسم رأس المال الأدبي – بالإضافة إلى قدمه النسبي – بارتكازه على أحكام وملاحظات ، وتعتمد كل " الثقة " الممنوحة لمساحة تتمتع "بثراء غير مادى " على "رأى العالم" كما يقول فاليرى ؛ أى تعتمد على مدى الاعتراف بها وكذلك على شرعيتها، وكلنا يعلم المكان الذى أولاه باوند Pound للاقتصاد فى كتابه " كانتوس" Cantos ، كما أكد فى " ألفباء القراءة " ABC de la lecture على وجود اقتصاد داخلى للأفكار والأدب حيث يقول : " تشبه كل فكرة عامة الشيك المصرفى ، إذ تعتمد قيمتها على قيمة مصدره ، فإذا ما وقع السيد روكفلر Rockefeller على شيك تبلغ قيمته مليون دولار فهذا الشيك سليم ، أما إذا ما أصدرت أنا شيكًا بمليون دولار فهذا تهريج وخداع إذ إن الشيك لاقيمة له (...) ، وهذا الأمر ينطبق على الشيكات الصادرة فى مجال المعرفة [...] ، فلا يمكن قبول شيكات من غريب لا تتوافر لديه المرجعية اللازمة، و تتمثل المرجعية في مجال الأدب فى " اسم " الشخص الذى يكتب ، فبعد فترة زمنية معينة نبدأ فى الوثوق به"[١٩]. إن فكرة "الثقة الأدبية"[٢٠] كما يرسمها باوند تسمح بفهم كيفية ارتباط القيمة ارتباطًا مباشراً بالعقيدة فى المجال الأدبى ، فعندما يصبح كاتبًا "مرجعية " أى عندما نعتقد بأن ما يكتبه يمثل قيمة أدبية وبأنه كاتب نشرع فى " الثقة" به ، و" الثقة " التى هى " مرجعية " باوند تتمثل فى السلطة والقيمة الممنوحة لكاتب ،

أو لمحفل ، أو لمكان ، أو " لاسم " بمقتضى الإيمان به ؛ إذن فالكاتب هو نتاج مايعتقد أنه يملكه وما نعتقد نحن أنه ملكية له ، والسلطة التى نخولها إياها ... يقول فاليرى : "نحن على الصورة التى نعتقد أننا عليها والتى يعتقد الآخرون أننا عليها "(٢١).

فالوجود المادى والمعنوى لما يطلق عليه فاليرى لاربو " الذهب الفكرى " لرأس المال الأدبى غير ممكن إلا لمن يؤمن به و بآثاره الحقيقية والمعنوية ؛ و يؤسس هذا الإيمان أسلوب عمل العالم الأدبى بأسره ... فيشترك كل اللاعبين فى الإيمان بنفس هذا الرهان الذى لا يملكونه جميعًا أو لا يملكونه بنفس القدر ، ولكن يصارعون جميعًا بغية امتلاكه .. ورأس المال الأدبى الذى يعترف به الجميع هو فى آن واحد ما نسعى للحصول عليه وما نعترف به كشرط لازم وكاف للدخول فى اللعبة الأدبية العالمية ، ويسمح رأس المال الأدبى بقياس الممارسات الأدبية وفقًا لمعايير يعترف الجميع بشرعيتها ، ورغم صورته غير المادية فإن هذا الرأسمال الأدبى لا يوجد بهذه الطريقة إلا لممارسته على كل أطراف اللعبة – وخاصة الذين يفتقرون إليه – آثارًا يمكن قياسها بطريقة موضوعية تجعل الإيمان به أبديًا، ويعد المكسب العظيم الذى حققه ولا يزال يحققه الكتاب الفقراء فى نشر مؤلفاتهم فى المراكز الأدبية والاعتراف بهم بعضًا من الآثار الملموسة للعقيدة الأدبية ، ومن مزايا نشر هذه الأعمال فى المراكز الأدبية إضفاء قيمة على الترجمة واكتساب قدر من النفوذ بفضل نشر هذه الأعمال فى السلاسل التى أصبحت رمزًا للامتياز الأدبى ، وكذلك إضافة بعض المقدمات للكتاب الذى تعلى من شأنه .

«الأدبية»

تعد اللغة أحد مكونات رأس المال الأدبى ، ومن المعروف أن علم الاجتماع السياسى للغة لا يدرس استخدام اللغة – أى قيمتها النسبية – إلا فى الحيز السياسى الاقتصادى متجاهلاً ما يحدد قيمتها اللغوية الأدبية فى الحيز الأدبى ، وهو ما اقترح تسميته " بالأدبية "(٢٢)... ونظرًا للنفوذ الذى تتمتع به بعض النصوص المدونة فى لغات بعينها فإننا نجد فى العالم الأدبى لغات تشتهر بأدبيتها أكثر من سواها إذ يفترض تجسيدها ؛ للأدب نفسه .

ويرتبط الأدب باللغة حتى إننا نميل إلى المزج بين " لغة الأدب" أو" لغة راسين" Racine أو " لغة شكسبير" والأدب نفسه . ويتطلب ارتباط " أدبية " كبيرة بلغة ما تاريخًا طويلاً تقوم عبره الأجيال الأدبية بتحسين وتعديل وتوسيع مجال الإمكانيات الشكلية والجمالية للغة ، كما تفرض هذه " الأدبية" طابعًا أدبيًا راقيًا تضمنه بصورة بديهية لكل ما هو مكتوب بهذه اللغة والتى تصبح فى حد ذاتها " شهادة أدبية ".

ونستطيع بناءً على ذلك الجزم بوجود قيمة أدبية مرتبطة ببعض اللغات وكذلك آثار أدبية بحتة ترتبط بالترجمات بصفة خاصة لا يمكن إخراجها من رأس المال اللغوى الخالص المرتبط بلغة ما و بالنفوذ المرتبط باستخدام لغة ما فى العالم : المدرسى ، أو السياسى ، أو الاقتصادى ، ويتعين تمييز هذه القيمة النوعية بطريقة جذرية عما يصفه المحللون السياسيون "للنظام اللغوى العالمى"[٢٣] اليوم بعلامات مركزية للغة ، ويرتبط التراث الثقافى الذى يعتمد على تاريخ اللغة والأمة السياسية والأدب والحيز الأدبى بمجموعة أساليب تقنية تم ابتكارها من خلال التاريخ الأدبى والأبحاث الخاصة بالشكل والأشكال والقيود الشعرية أو السردية ، والحوارات النظرية ، والاختراعات الأسلوبية التى تثرى مجال الإمكانات الأدبية حتى يصبح التراث الأدبى واللغوى فعالاً سواء فى التصوير ، أو فى الأشياء ، أو فى المذهب ، أو فى النصوص .

وهذا ما يفسر لنا محاولة بعض المؤلفين الذين يكتبون بلغات " صغيرة " إدخال تقنيات بل أصوات لغة مشهورة " بأدبيتها " على لغاتهم القومية ، ففى عام ١٧٨٠ أصدر فردريك الثانى ملك بروسيا فى برلين دراسة قصيرة باللغة الفرنسية تحت عنوان " عن الأدب الألمانى وعما يمكن أخذه عليه وما أسباب ذلك وما وسائل تصحيحه "[٢٤] . وقد تم نشر النص بعد فترة من الزمن فى ترجمة ألمانية قام بها أحد موظفى الدولة ، وبهذه الطريقة أظهر العاهل فى موائمة غير عادية بين اللغة المختارة ومضمون الكتاب السيادة النوعية الأدبية التى مارستها اللغة الفرنسية فى آخر القرن الثامن عشر على المثقفين الألمان[٢٥] ، ومن منطلق قبوله – كأمر مفروغ منه – تفوق اللغة الفرنسية ومتناسيًا برفضه النصوص العظيمة باللغة الألمانية التى كتبها شعراء وكتاب مثل : كلوبستوك Klopstock ، وليسنج Lessing ، وفيلند Wieland ، وهيردر Herder ، ولنز Lenz ، التزم فردريك بتنفيذ خطة إصلاح للغة الألمانية كشرط لنشأة أدب ألمانى كلاسيكى . وبغية تنفيذ برنامجه "لإصلاح " اللغة الألمانية التى يصفها " بالفظاظة " وبكونها " شبه همجية " ويتهمها " بالإسهاب وصعوبة التطويع و الافتقار إلى الرنين"

على عكس اللغات " الأنيقة " و " المنمقة "، ويقترح فردريك الثانى ببساطة إضفاء الطابع الإيطالى (أو اللاتينى) على اللغة الألمانية ، ويؤكد قائلاً : وبالإضافة إلى ذلك لدينا أعداد من الأفعال المساعدة والمبنية للمعلوم ذات مقاطع أخيرة منطوقة ومزعجة مثل : sagen, geben, nehmen ، وإذا ما أضفنا حرف " a" فى آخر هذه النهايات لتصبح Sagena, nehmena, gebena ستؤثر هذه الأصوات تأثيرًا جميلاً على الأذن (٢٦).

وشرع روبين داريو Ruben Dario مؤسس الحداثة " modernismo" (٢٧) وفقًا لنفس هذه الآلية فى نهاية القرن التاسع عشر فى نقل اللغة الفرنسية إلى الإسبانية ، وبتعبير آخر شرع فى نقل الموارد الأدبية للغة الفرنسية إلى الإسبانية ، ولقد دفع الولع الكبير للشاعر النيكارجوى بكل الأدباء الفرنسسين المعاصرين له مثل : هوجو Hugo ، أو زولا Zola ، أو باربيه دوروفيلى Barbey D'Aurevilly ، أو كاتول مندس Catulle Mendes إلى تنفيذ ما أسماه " الفرنسة العقلية "، ويفسر ذلك فى مقال نشره فى مجلة لاناسيون la nacion الصادرة فى بيونس أيرس بقوله : " إن العشق الذى أستشعره تجاه فرنسا كان منذ أولى خطواتى الفكرية كبيراً و عميقًا ، وتمثل حلمى فى الكتابة بالفرنسية [...] وهكذا وأنا أفكر بالفرنسية وأكتب بلغة أسبانية – اعترف أكاديميو إسبانيا بسلامتها – نشرت الكتاب الصغير الذى وجه الحركة الأدبية الأمريكية الحالية(٢٨).

وقد سعى الشاعر الروسى فليمير خلبنيكوف Vélimir Khlebnikov فى العقد الثانى من القرن العشرين إلى رفع اللغة والشعر الروسيين إلى مرتبة العالمية (٢٩)، مع اعترافه فى الوقت ذاته بالتفاوت الأدبى بين اللغات فيما أطلق عليه بصورة محددة " الأسواق الكلامية".

وقد صاغ الشاعر بوضوح وواقعية التفاوتات فى مجال التجارة اللغوية والأدبية من خلال تماثل اقتصادى مذهل من الواقعية قائلاً : " تخدم اللغات قضية العداوة بين البشر فبوصفها أصواتًا فريدة لتبادل السلع الفكرية، فهى تقسم الإنسانية ذات اللغات المتعددة إلى معسكرات للصراع الجمركى و إلى سلسلة أسواق كلامية ... وتحاول لغة ما بسط هيمنتها مخترقة حدود هذه التقسيمات ، وبهذه الطريقة تستخدم اللغات فى تفرقة الإنسانية وتؤدى إلى حروب غير مرئية"(٣٠) .

ويتعين وضع مؤشر للسلطة الأدبية يسمح بإدراك هذه الصراعات اللغوية التى يخوضها – لا شعوريًا – كل فاعلى ولاعبى هذه " اللعبة الكبيرة " عن طريق نصوص وترجمات وإقرارات وإدانات أدبية ، وقد يأخذ هذا المؤشر فى الاعتبار قدم و" سمو "

وعدد النصوص الأدبية المكتوبة فى هذه اللغة وعدد النصوص المعترف بها على المستوى العالمى وعدد الترجمات ... ؛ ولذلك يتعين المقابلة بين اللغات ذات " الثقافة العريقة أى اللغات ذات الطابع الأدبى القوى واللغات شديدة التداول ، والمجموعة الأولى تمثل اللغات التى يقرأها بالإضافة إلى المتحدثين بها كل من يعتقد أن كل ما يكتب أو يترجم إلى هذه اللغة جدير بالقراءة ، وتعد هذه اللغات فى ذاتها " رخصة مرور أدبى ؛ إذ تشهد على انتمائها إلى " بؤرة " أدبية، وقد تتمثل أحد الوسائل اللازمة لتحديد هذا المؤشر ولقياس القدرة الأدبية الخالصة للغة فى نقل المعايير الخاصة بعلم الاجتماع السياسى إلى العالم الأدبى ، وبالفعل هناك معايير موضوعية تسمح بقياس المكان الذى تحتله لغة ما فيما يطلق عليه ابرام دى سوان Abram de Swaan على سبيل المثال " النظام اللغوى العالمى الآخذ فى الظهور(٣١) "، فهو يعتبر مجموعة اللغات العالمية كنظام فى طور التشكيل يستمد تماسكه من التعددية اللغوية ، ويرى إمكانية تقييم المركزية السياسية للغة (أى حجم رأسمالها اللغوى الخالص) عن طريق عدد المتحدثين بعدة لغات من بينها تلك اللغة ، وكلما زاد عدد متعددى اللغات الذين يتحدثون هذه اللغة زادت مركزيتها أى زادت سيادتها(٣٢) ، وبتعبيرآخر حتى فى المجال السياسى لا يكفى عدد المتحدثين بلغة لتأكيد طابعها المركزى فى نظام يتم وصفه " كرسم مزهر " أى كشكل لغوى تتصل فيه كل اللغات الواقعة على المحيط بالمركز عن طريق متعددى اللغات ، و" الاتصال المحتمل " نفسه (أى ببساطه امتداد مساحة لغوية) هو دائمًا بالنسبة لدى سوان " ناتج نصيب متحدثى لغة فى مجمل متحدثى النظام الفرعى و نصيب متحدثى هذه اللغة فى مجمل متعددى اللغات فى النظام الفرعى"(٣٣) . وفى العالم الأدبى إذا أمكن تمثيل مجال اللغات أيضًا فى شكل مزهر أى شكل تتصل فيه اللغات الواقعة على المحيط بالمركز عن طريق متعددى اللغات والمترجمين فسوف يتسنى لنا بهذه الطريقة قياس أدبية اللغة (القدرة والنفوذ وحجم رأس المال اللغوى الأدبى) لا بعدد كتاب وقراء هذه اللغة ولكن بعدد متعددى اللغات فى المجال الأدبى الذين يتحدثونها (سواء كانوا من محركى المجال الأدبى أو الناشرين ، أو الوسطاء من أجناس مختلفة ، أو المكتشفين المثقفين) ، وكذلك بعدد المترجمين الأدبيين الذين ينقلون النصوص من هذه اللغة الأدبية وإليها(٣٤) .

المواطنون العالميون ومتعددو اللغات

يعد التواجد الضخم لكبار الوسطاء عبر القوميين والمفكرين البارزين والنقاد المرهفين مؤشرًا عظيمًا للقدرة الأدبية ، و يقوم المواطنون العالميون (عادة من متعددى

اللغات) بدور الصيارفة ، ويناط بهم مهمة نقل نصوص من حيز إلى آخر يحددون هم بأنفسهم من هذا المنطلق قيمتها الأدبية . وقد وصف فاليرى لاربو – وهو أحد المواطنين العالميين والمترجمين العظام – مثقفي العالم كله كأعضاء مجتمع غير مرئي و" كمشرعي " جمهورية الآداب ويقول : " يوجد طبقة أرستقراطية مفتوحة على الجميع لم تكن في أي زمن كبيرة العدد وهي أرستقراطية غير مرئية ومبعثرة مجردة من أي علامات خارجية ومن أي وجود رسمي معترف به ، لا تحمل شهادات علمية أو شهادات خبرة ولكنها ألمع من أي أرستقراطية أخرى ... وهي مجردة من أي سلطة وقتية ولكنها تتمتع بقدرة عظيمة سمحت لها بتوجيه العالم وامتلاك المستقبل ، وقد خرج منها الأمراء الذين كانوا بحق السادة الذين عرفهم التاريخ ، وقد تفردوا في توجيه أعمال عدد كبير من الناس خلال سنوات عديدة من حياتهم وأحيانًا بعد وفاتهم (٣٥) . ولا تقاس السلطة النوعية لهذه " الأرستقراطية " الفنية إلا بقياسات أدبية ، فقوتها العظيمة وقدرتها النوعية الفائقة هي التي تسمح لها بتقرير ما هو أدبي و بإقرار كل من تختصهم بوصف كتاب عظام ، وتتمتع هذه الطبقة الأرستقراطية بسلطة عليا تختص بتأسيس صرح الأدب العالمي وتحديد النصوص التي ستصبح " كلاسيكيات عالمية " أي التي " ستصنع " الأدب حقًا ، وتجد أعمال هؤلاء الأرستقراطيين – أحيانًا على مدى قرون بعد وفاتهم – عظمة الأدب نفسه وتصبح" النموذج" لكل الأدب المستقبلي .

ويتابع فاليرى لاربو قائلاً: إن مجتمع المثقفين هذا "يشكل وحدة لا يمكن تقسيمها رغم الحدود ، ويعتبر هذا المجتمع الجمال الأدبي والتصويري والموسيقي كحقيقة شأنها شأن هندسة اقليدس بالنسبة لعامة الناس ، وهو يشكل وحدة لا يمكن تقسيمها لأنها تمثل في كل دولة أكثر الموجود اتساماً بالقومية والدولية في نفس الوقت : أكثر ما يتسم بالقومية لأنها تجسد الثقافة التي جمعت الأمة وكونتها وأكثر ما يتسم بالدولية لعدم وجود مثيل له بنفس المستوى والوسط إلا بين صفوة الأمم الأخرى (...) ، ولذا يتفق رأى ألماني مثقف بدرجة كافية لمعرفة الأدب الفرنسي حول أي كتاب فرنسي مع رأى الصفوة الفرنسية لا مع حكم غير المثقفين الفرنسيين" (٣٦) . وهؤلاء الوسطاء العظام الذين لا تقاس قدرتهم على الإقرار إلا بمقدار استقلالهم يستمدون سلطتهم من انتمائهم القومي الذي يشكل أيضًا بصورة متناقضة الضامن لاستقلالهم الأدبي ، ولتكوين هؤلاء الوسطاء – وفقًا لوصف لاربو– مجتمعًا يجهل التقسيمات السياسية

واللغوية والقومية فهم يلتزمون بقانون الاستقلال الأدبى الذى تم وضعه لمناهضة التقسيمات السياسية واللغوية ، ويؤكد لاربو على أنه عالم واحد " غير قابل للتقسيم رغم وجود الحدود " ، ويقوم هؤلاء الوسطاء العظام بإقرار النصوص وفقًا لمبدأ وحدة الأدب غير القابلة للتقسيم فيقومون بانتزاع النصوص من داخل الأسوار والسياج الأدبية ويفرضون تعريفًا مستقلاً (غير قومى و دولى) لمعايير الشرعية الأدبية .

وبهذه الطريقة يتسنى لنا فهم دور النقد فى خلق القيمة الأدبية ، وبول فاليرى الذى ينيط بالناقد دور الخبير المسئول عن تقييم النصوص يستخدم لفظ "قاضى "[٣٧] وهو يتحدث عن " هؤلاء العارفين " والهواة المتفردين الذين وإن لم يبتكروا الأعمال نفسها فقد خلقوا قيمتها الحقيقية وهم قضاة متحمسون لكنهم محصنون ضد الفساد ويطيب العمل معهم أو ضدهم . وكان هؤلاء القضاة يعرفون كيفية القراءة وهى فضيلة زالت مع الوقت كما يعرفون كيفية السماع بل والإنصات ، كما كانوا يعرفون كيفية النظر، وهذا يعنى أن كل ما كانوا يحرصون على إعادة قراءته وسماعه ومشاهدته كان يتشكل بفضل هذه الإعادة كقيمة قوية مما كان ينمى رأس المال العالمى "[٣٨]. وبمقتضى اعتراف كل الفاعلين الأساسيين فى العالم الأدبى – بما فيهم الأكثر نفوذًا والأكثر خبرة كفاليرى – بكفاءة النقد فإن الأحكام التى يصدرها النقاد – سواء بالإقرار أو بالرفض – يستتبعها آثار موضوعية يمكن قياسها، فاعتراف المحافل العليا والعالم الأدبى بجيمس جويس James Joyce رفعه فى الحال إلى وضع " مؤسس " وحوله بطريقة ما إلى " وحدة قياس " أدبية تم عن طريقها " تقييم " باقى الإنتاج ، وعلى العكس من ذلك فقد زجت إدانه راموز Ramuz به (على الرغم من أنه يعد مع سلين Céline أحد " مبدعى " الشفاهية فى السرد القصصى) فى جحيم الصفوف الثانية الإقليمية للغة الفرنسية وأدبها . إن القدرة الخارقة للحكم على ما هو أدبى وما هو غير أدبى و على رسم حدود الفن الأدبى يختص فقط بمن يعطون أنفسهم ويخولون حق التشريع الأدبى .

والترجمة شأنها شأن النقد هى بنفسها وسيلة لإعلاء قيمة العمل أو إقراره أو كما كان يقول لاربو " إثرائه "، ففى نفس الوقت ينمى المترجم ثروته الفكرية ويثرى أدبه القومى ويوقر اسمه الشخصى ... إن الترجمة ليست بالعمل المتواضع الذى يفتقر إلى الأهمية والمتمثل فى نقل عمل هام من أدب إلى أدب ومن لغة إلى لغة أخرى[٣٩] . "فالقيمة الأدبية القوية التى تتكون من اعتراف النقد الحقيقى تسمح – كما يؤكد فاليرى – بزيادة التراث الأدبى للأمة التى تحظى به ؛ ولذلك يعتبر اعتراف النقد والترجمة أسلحة

فى الصراع من أجل رأس المال الأدبى وعن طريق رأس المال نفسه . ولذلك فإن هؤلاء الوسطاء العظام – كما يوضح مثال فاليرى – أكثر من يتم توظيفه . بسذاجة فى الصورة الخالصة للأدب الخالية من أى طابع تاريخى أو قومى أو سياسى ... وهم أكثر الناس اقتناعًا بعالمية الفئات الجمالية التى يقومون من خلالها بتقييم الأعمال ، وهم بعبارة أخرى أول المسئولين عن الخلافات والتضاد فى المعنى الذى تتسم به الإقرارات المركزية ولا سيما – كما سنرى- الباريسية منها ... وهذا التضاد فى المعنى ليس سوى أحد آثار العمى العرقى للمراكز الأدبية .

باريس: مدينة أدب

ينتج العالم الأدبى جغرافيته وتقسيماته الخاصة بطريقة معاكسة للحدود القومية التى تنتج العقائد السياسية (والقوميات) ، وتعرف الأراضى الأدبية وترسم حدودها وفقًا لمساحتها الجمالية بدلاً من " صناعة " الأدب وإقراره ، وتتحول المدن التى تتمركز بها الموارد الأدبية وتتراكم إلى أماكن تجسيد العقيدة وبتعبير آخر تتحول إلى مراكز ثقة وإلى " بنوك مركزية " نوعية . ولذلك يعرف "رامــوز Ramuz" باريس بوصفها "البنك العالمى للتحويلات والتبادلات[٤٠] الأدبية " . وتأسيس عاصمة أدبية والاعتراف بها على المستوى العالمى – بمعنى كونها المكان الذى ينصب فيه أكبر نفوذ وكذلك أعظم عقيدة أدبية – ينتج من آثار حقيقية تنجم عن هذه العقيدة ، وعليه توجد هذه العاصمة بطريقة مزدوجة : فى التصورات الخاصة بالأعمال التى تنتجها والتى يمكن قياسها وكذلك فى واقع هذه الأعمال.

وهكذا أصبحت باريس عاصمة العالم الأدبى ، فهى أكثر المدن تمتعًا بالنفوذ الأدبى على المستوى العالمى. وباريس هى " مهمة " ضرورية – كما يقول فاليرى – للبنيان الأدبى[٤١] . وتضم العاصمة الفرنسية بالفعل سمات متناقضة تقريبًا تجمع بطريقة غريبة كل التصورات التاريخية للحرية ، فهى تمثل رمز الثورة وسقوط الملكية وإرساء حقوق الإنسان . وهذه الصورة تجعل فرنسا جديرة بشهرتها الواسعة الخاصة بتسامحها إزاء الأجانب وبكونها المأوى للاجئين السياسيين ، ولكن باريس هى أيضًا عاصمة الآداب والفنون والرفاهية والموضة ، ومن ثم تعد باريس فى آن واحد عاصمة ثقافية وحكمًا ذا ذوق رفيع والمكان المؤسس للديمقراطية السياسية (أو الذى تم تأويله بهذه الصورة فى الأسطورة التى ذاعت فى العالم بأسره) ، وهى مدينة تنسب إليها

الكمال حيث يمكن المطالبة فيها بالحرية الفنية .. وتمتزج الحرية السياسية بالأناقة والفكر لترسم نوعًا من التصوير الفريد ومزيجًا تاريخيًا وأسطوريًا سمح بخلق حرية الفن والفنانين وتخليدها . وفى كتاب " باريس مرشداً " جعل فيكتور هوجو من الثورة الفرنسية " رأس المال الرمزى " الأعظم للمدينة و نوعيتها الحقيقية ، ويقول: لولا ثورة ١٧٨٩ لشكلت سيادة باريس لغزاً : " فروما أعظم منها ، وترى أقدم منها ، وفينيسيا أجمل منها ، ونابولى أكثر جاذبية منها ، ولندن أغنى منها ؛ إذن ماذا تملك باريس ؟ الثورة .. فباريس هى أكثر مكان على ظهر الأرض يمكننا فيه سماع صوت عجلة التقدم الضخمة الخفية(٤٢) ، وبالفعل اختلطت صورة باريس فى ذهن كثير من الأجانب لزمن طويل وحتى فى الستينيات من القرن الماضى بذكرى الثورة الفرنسية وانتفاضات ١٨٣٠ و ١٨٤٨ و ١٨٧٠ - ١٧٨١ مع غزو حقوق الإنسان والوفاء لمبدأ حق اللجوء وكذلك مع " الأبطال " العظام للأدب . ويؤكد جورج جلاسر Georges Glaser فى وطنى الصغير : كان لكلمة " باريس " رنين الكلمة الأسطورية ، وبعد ذلك لم تزل قراءاتى أو تجاربى عنها هذا البريق ، فقد كانت مدينة هنرى هين Henri Heine ، وجون كريستوف Jean Christophe ، و هوجو ، وبلزاك Balzac ، وزولا Zola ، ومارات Marat ، وروبسبيير Robespierre ، ودانتون Danton وكذلك مدينة المتاريس الخالدة ، ومدينة الحكومة الثورية ، ومدينة الحب ، والنور ، والهواء الخفيف والضحك ، والمتعة (٤٣) .

ومدن أخرى ولا سيما برشلونة التى حظيت خلال حكم فرنكو بشهرة تتعلق بالتسامح السياسى النسبى وكذلك برأسمال فكرى كبير ، يمكن أن تضم سمات قريبة من سمات باريس ، ولكن العاصمة الكتالانية قامت بدور العاصمة الأدبية على الصعيد القومى البحت أو بصورة أكبر على الصعيد اللغوى إذا ما أضفنا دول أمريكا اللاتينية الناطقة بالإسبانية . وفى المقابل تقوم باريس انطلاقًا من أهمية مواردها الأدبية الفريدة فى أوربا وكذلك انطلاقا من السمة الاستثنائية للثورة الفرنسية بدور فريد فى تشكيل الحيز الأدبى العالمى ، ويظهر فالتر بنجامين Walter Bengamin فى كتابه "باريس ، عاصمة القرن التاسع عشر " إن المطالبة بالحرية السياسية المتصلة مباشرة بابتكار الحداثة الأدبية هى السمة التاريخية المميزة لباريس ، ويقول : " تعادل قيمة باريس على المستوى الاجتماعى قيمة فيزوف Vésuve على المستوى الجغرافى ، فهى كتلة خطيرة ذات صوت مدوٍ وبؤرة نشطة للثورات ، ولكن مثلما أصبحت منحدرات فيزوف جنات فاكهة بفضل طبقات اللافا البركانية التى تغطيها ، يزدهر الفن والحياة الاجتماعية والموضة فى باريس دون أى مكان آخر بفضل طبقة اللافا الثورية " (٤٤) .

كما يتحدث بنجامين فى رسائله عن " الثنائى البغيض " الذى يكونه كل من بودلير وبلانكى ، والذى يرمز بجدارة إلى اللقاء المجسد بين الأدب والثورة .

ودعم الأدب نفسه هذا التصوير وأظهره ؛ فالبناء الذى لا يكل لنموذج أدبى لباريس ووصفها الذى تتضمنه الروايات وقصائد الشعر فى القرن الثامن عشر والتاسع عشر خاصة نجحا فى إظهار " أدبية " المدينة ، ويقول روجيه كالوس Roger Caillos : "هناك تصوير أسطورى لباريس شاركت روايات كل من بلزاك وأوجان سو Eugène Sue وبونسون دى تيراى Ponson du Terrail فى نشره" [٤٥] ، وبالفعل أصبحت باريس نموذجًا للأدب ودخلت فى الأدب نفسه من خلال تصوير الروايات والشعر لها حتى تحولت لشبه شخصية روائية ، وكذلك إلى مسرح مثالى للأحداث الروائية ومن ذلك على سبيل المثال (أحشاء باريس Le ventre de Paris – سأم باريس Le spleen de Paris – أسرار باريس Les mystères de Paris – نوتردام دى باريس No-tre Dame de Paris – الأب جوريو-Le Père Goriot – عظمة وبؤس العاهرات Splendeurs et misères des courtisanes – الأوهام المفقودة Illusions perdues – حصة الكلاب La curée) . ومن ثم تحولت باريس بعد وصفها وتمثيلها وتصويرها بصورة أدبية إلى أدب ، ودعم وصف باريس الأدبى من أهميتها إذ أثبت بصورة موضوعية ونوعية – لا يمكن إنكارها مالها من طابع فريد ". فمدينة المائة ألف رواية – " كما كان يقول بلزاك نفسه – تجسد الأدب بطريقة أدبية ، واستتبع هذا التصوير الذى يقترن فيه الأدب بالسياسة والذى يؤسس سلطة المدينة [illegible]عية تمثيلها خير تمثيل لباريس الثورية . وكان الوصف الأدبى للانتفاضات الشعبية فى روايات (التربية العاطفية L'Education sentimentale وثلاث وتسعون Quatre vingt treize ، والبؤساء Les Misérables ، والثائر L'Insurgé ....إلخ) توجز بطريقة ما كل النماذج التى ترتكز عليها أسطورة باريس ، وبدا الأمر وكأن مدينة الأدب استطاعت تحويل الأحداث التى تمثل تواريخ على المستوى السياسى بطريقة أدبية.. وأدى هذا التحويل إلى دعم الاعتقاد فى باريس وفى رأسمالها .

وأخذت هذه الأوصاف المتعددة لباريس شكل نوع أدبى بدأ فى الظهور فى القرن الثامن عشر ثم بدأ تقتينه تدريجيًا حتى غدا وفقًا لتعبير دانيال اوستر Daniel Oster "التسميع " الباريسى [٤٦] الذى كان يشكل اللازمة الثابتة والضرورية من حيث الشكل والمضمون للتغنى بأمجاد باريس وفضائلهامع تمثيل المدينة كواجهة مصغرة للعالم [٤٧] . ويمكننا تفسير هذا التكرار غير العادى لهذا الحديث المبالغ لباريس بوصفه التراكم الطويل والمؤكد للتراث الأدبى والفكرى الخاص بالمدينة ، وذلك لاتسام هذا " المورد "

الرمزى بالتزايد وتأكيد هذا التزايد بزيادة عدد المعتقدين به ، وكذلك تحول هذا "التسميع" من جراء تكراره كحقيقة بديهية إلى نوع من الواقع (٤٨).

وهذا ما يفسر تكرار كل النصوص الأدبية – سواء كانت فرنسية أو غير فرنسية – التى حاولت وصف وفهم وتعريف جوهر باريس اللازمة التى لا تنضب عن تفرد باريس وعالميتهاوذلك دون تغيير لفظ واحد فيها ، واتسم هذا التكرار باستمرارية تاريخية تامة إذ استمرت هذه الممارسة الأدبية طوال القرن التاسع عشر وحتى الستينيات من القرن المنصرم ، وذلك فى صورة موضوع مفروض على كل من يسعى لوضع كاتب (٤٩). ومن ثم ففى مقدمة كتابه الشهير " لوحة عن باريس " الذى صدر عام ١٨٥٢ وصف إدمون تكسييه Edmond Texier باريس " كمختصر للكون " ، و"كإنسانية فى صورة مدينة " ، و " كمنتدى متعدد الجنسيات " ، و " كالجحيم الأكبر " ، و " كمدينة موضوعية وعالمية (٥٠)، واقتصر بهذا على تكرار كلام معاد عن باريس ، كما تعد مقارنة المدينة بالعواصم الكبرى للتاريخ العالمى أحد الخطط الأكثر استخداماً (والأكثر استنفاداً) للترويج عن باريس ، فقد قارنها فاليرى بأثينا وألبرتو سافينيو Alberto Savinio بمدينة دلفيا وقلب العالم (٥١) ، أما المتخصص فى لغة روما القديمة الألمانى إرنست كورتيوس Ernst Curtius" فى دراسة عن فرنسا " Essai sur la France فهو يفضل عليها روما فيقول : " تعد كل من روما القديمة وباريس الحديثة نموذجين لظاهرة فريدة ، فكل منهما عاصمة لدولة عظيمة ، فقد استوعبت المدينتان الحياة القومية والفكرية لدولتيهما ثم زادتا من ازدهارهما و انتهتا بأن أصبحت كل منهما مركزاً للثقافة الدولية للعالم المتحضر فى مجمله"(٥٢). وحتى الحديث المتكرر عن التحطم المرموز لباريس – وهو أحد الفصول الإجبارية لكل التأريخات والأحاديث عن باريس طوال القرن التاسع عشر (٥٣) – يسمح برفع شأن المدينة – بسبب المصير المأساوى الذى تؤول إليه – إلى مرتبة كل المدن الأسطورية الكبيرة مثل نينوى وبابليون وطيبة . ويقول ماكسيم ديكان Maxime du Camp" : انتهت كل المدن العظيمة إثر حوادث عنيفة ، والتاريخ العالمى ما هو إلا سرد لتحطم العواصم الكبيرة ، كما لو كان يتعين اختفاء هذه الأجسام الزائدة والمصابة باستسقاء الرأس فى كوارث أرضية (٥٤). ومن ثم يعد الحديث عن اختفاء باريس بهذا الأسلوب طريقة للإعلاء من شأنها عن طريق انتزاعها من مجال القصة لرفعها إلى مرتبة الأسطورة العالمية(٥٥).

وهكذا يعرف روجيه كالوس فى دراسته عن بلزاك باريس كأسطورة حديثة من صنع الأدب (٥٦) ، وهذا ما يفسر سبب عدم الاهتمام بتأريخ الأحداث فى هذا السياق :

فالأماكن المشتركة فى كل الوصوف الباريسية تتسم بعبر وطنيتها وعبر تاريخيتها ، فهذه الأماكن تشكل قياساً للشكل ولانتشار العقيدة الأدبية ، ولم يقتصر وصف باريس على الكتاب الفرنسيين ؛ فعلى العكس من ذلك انتشر الاعتقاد فى القدرة النوعية لباريس بطريقة أدبية فى العالم بأسره ، فوصف باريس الذى قام به الأجانب وجلبوه إلى بلادهم تحول إلى وسيلة نقل للإيمان بأدبية باريس ، وهكذا يروى الكاتب اليوغسلافى دانيلو كيش Danilo Kis(١٩٣٥ – ١٩٨٩) فى نصه المكتوب عام ١٩٥٩ أن الأسطورة الباريسية التى كانت تروى له فى مهد طفولته لم تكن بفعل الأدب والشعر الفرنسيين اللذين عرفهما حق المعرفة ، ولكن بفعل الأدباء اليوغسلافيين والمجريين ، ويقول : " يبدو لى بصورة واضحة أننى لم أبن باريس أحلامى من خلال الأخذ من الفرنسيين ولكن وللغرابة فالشخص الذى سقانى سم الحنين لهذه المدينة أجنبى { ... } وأفكر فى كل غرقى الأمل و الحلم الذين رسوا فى ميناء النجاة الباريسى من أمثال ماتيوس Matovs ، وتين يوجيفيك Tin Ujevic ، وبوراستانكوفيك Bora Stankovic ، وكرنجانسكى Crnjanski ... ومع ذلك كان آدى(٥٧) Ady هو الوحيد الذى نجح فى التعبير عن هذا الحنين وترجمته إلى أبيات من الشعر... ؛ فقد عبر عن ذلك الحنين وصاغ أحلام كل الشعراء الذين سجدوا أمام باريس كما لو كانت أيقونة "، ويكتب دانيلوكيش هذا النص أثناء أول رحلة له فى باريس وهو خير من تحدث عن هذه الرؤية ذات الطابع المتأدب أى هذه القناعة بالوصول إلى مكان الأدب نفسه فيقول : " لم أصل إلى باريس غريباً ولكن كحاج يطوف بأماكن طالما رآها فى حلمه وكأنى أصل إلى أرض الحنين {...} فالبانوراما والملاجىء التى وصفها بلزاك ، "وأحشاء باريس" الطبيعية التى وصفها زولا ، وسأم باريس كما وصفه بودلير فى قصائده القصيرة النثرية ، وكذلك شيوخها وخلطائها واللصوص والعاهرات كما وصفهم فى الرحيق المر و" أزهار الشر " Les Fleurs du mal ، والصالونات والعربات التى تجرها الخيول كما وصفها بروست ، وكوبرى ميرابو كما وصفه أبولينار {...} ومناطق مونمارتر والبيجال وميدان الكونكورد وطريق سانت ميشيل والشانزليزيه ونهر السين {...} كل هذه العناصر كانت لوحات انطباعية خالصة ملطخة بشمس ، وتبعث أسماؤها الدفء فى حلمى .... فرواية البؤساء لهوجو والثورات والمتاريس وإشاعة التاريخ والأدب والسينما والموسيقى، كل هذه العناصر كانت تتخبط وتغلى وهى تلمع فى رأسى قبل أن أحط قدمى على أرض باريس (٥٨).

ويتحدث أوكتابيو باث فى كتابه " أضواء الهند Lueurs de L'Inde" عن اكتشافه باريس فى نهاية الأربعينيات من القرن الماضى ، ويثبت أن الأمر يتعلق بالنسبة له

بتجسيد ما كان يندرج حتى ذلك الحين فى حيز الأدب الخالص ، ويقول فى كتابه : " غالبًا ما كان استكشافى للمدينة ينقلب إلى تعرف عليها ، فخلال فسحاتى ونزهاتى كنت اكتشف أماكن وأحياء لم أكن أعرفها بيد أنى كنت أتعرف على أخرى لم أكن قد رأيتها من قبل ولكن قرأتها فى روايات وقصائد ، فقد كانت باريس بالنسبة لى إعادة تشكيل للذاكرة والخيال أكثر من كونها ابتكارًا"(٥٩) ، كما شهد الإسبانى خوان بينت بطريقته عن نفس هذا الانجذاب ويقول : " أعتقد أنه بإمكانى التأكيد على أنه فى الفترة ما بين ١٩٤٥ و ١٩٦٠ استقطبت باريس كل أنظار المبدعين والطلاب من مدريد {...} ، لم نكن نسمع إلا بصوت خافت أصداء ثقافة ما بين الحربين .. ولكن باريس كانت هى نفسها دائمًا ، وبالرغم من الهزيمة احتلت الثقافة الفرنسية المكانة المتميزة التى أولاها إياها دومًا اللبراليون الإسبان {...} ، واحتفظت باريس ببعض هذا السحر المتعدد المصادر الذى كانت تمارسه اعتبارًا من عام ١٩٠٠ ، ليس لكونها المكان الوحيد الذى يمكن فيه إجراء الدراسات فحسب ولكن لأنها المدرسة التى لا بديل عنها لأى شخص فى العالم لا يمكنه الاكتفاء بالسذاجة الإسبانية الشديدة . ويلخص الكاتب فى كلمتى " السياسة والفكر " أهم ما تتسم به باريس ، " ويضيف " وبالاضافة إلى ذلك هناك خصال بدت فيها بعد الحرب ، فمن ناحية ظهر التأييد للفكر المناهض للفرانكية وإمكان شن حرب أيديولوجية اعتبارًا من هذه المدينة ضد الديكتاتورية ، كما ظهرت من ناحية أخرى حركة الوجودية العنيفة والغامضة والتى استولت لفترة طويلة على كل الفكر المناهض للامتثالية الجامعية وذلك لغياب أى منافس لها"(٦٠)

وشكل هذا التجمع غير المحتمل باريس لفترة طويلة فى فرنسا والعالم بأسره بوصفها عاصمة هذه الجمهورية التى لا حدود لها ، والوطن العالمى الذى لا وطنية فيه ، ومملكة الأدب التى تتشكل بمخالفة القوانين العامة للدول والمكان عبر الوطنى الذى لا يتطلب سوى الفن والأدب : إنه الجمهورية الشاملة للآداب . ويقول هنرى ميشو Henri Michau عن مكتبة أدريان مونييه Adrienne Monnier التى كانت أكثر الأماكن الباريسية إقرارًا للأدب :" يوجد هنا وطن الذين لم يجدوا لأنفسهم وطنًا ، شعر الروح التى تطير بحرية (٦١)" ، ومن ثم أصبحت باريس عاصمة لمن لا وطن لهم ، والذين علوا على القوانين السياسية ألا وهم الفنانون . فقد قال برانكوس Brancus لتزارا Tzara أثناء اجتماع فى الكلوسورى دى ليلا Closerie des lilas عام ١٩٢٢(٦٢) :"فى مجال الفن لا يوجد غرباء" ، والظهور شبه المنهجى لموضوع الشمولية فى الحديث عن باريس كان أحد المؤشرات الأكثر تأكيدًا لوضعها المعترف به عالميًا كعاصمة أدبية ، ولأنها تتمتع

عامة بهذه الثقة فى عالميتها فهى تحظى بسلطة إقرار شاملة لها آثار ملموسة على الواقع ، ووصف فاليرى لاربو فى كتابه " باريس الفرنسية " الشخصية متعددة الجنسيات النموذجية – الذى استطاع تأكيد استقلالها مجدداً فى أعقاب الحرب العالمية الأولى والتى خلقت صراعات قومية – ، فيقول : " إن الباريسى الذى يمتد أفقه خارج مدينته هو الذى يعرف العالم وما يتسم به من تعددية كما يعرف على الأقل القارة التى يعيش فيها والجزر المجاورة [...]، والذى لا يكتفى بأن يكون من سكان باريس [...]، وتسهم كل هذه الأمور فى خلق مجد باريس وحتى لا يكون هناك شيء تجهله المدينة وحتى تكون على اتصال دائم بكل النشاط العالمى ومدركة له لتصبح عاصمة لنوع من الدولية الفكرية ، مرتفعة بذلك فوق كل السياسات " المحلية " ، أو الاقتصادية ، أو العاطفية " (٦٣).

وعلاوة على الإيمان فى أدبها وليبراليتها السياسية تضيف باريس الإيمان فى دوليتها الأدبية ، فالإعلان الدائم عن طابع باريس الدولى الذى يجعل منها بؤرة الفكر العالمى عن طريق انتقال هذا الفكر وانتشاره مما يولد نمطين من النتائج : أولهما ، خيالى يسهم فى تشكيل الأسطورة الباريسية ودعمها، وثانيهما ، حقيقى ويتعلق بتدفق الفنانين الأجانب أو اللاجئين السياسيين أو الفنانين المعزولين الذين يكونون لأنفسهم " طبقة " فى باريس ودون أن تستطيع الحكم أيهما تنتج عن الأخرى ، وتتراكم الظاهرتان وتتكاثران بصورة تسهم كل منهما فى تأسيس الأخرى وإمدادها بالضامن الذى تحتاجه ، ولذا نستطيع الفصل بأن شمولية باريس مزدوجة وذلك عن طريق الإيمان بشموليتها وكذلك عن طريق الآثار الحقيقية الناجمة عن هذا الإيمان .

وأدى الإيمان بقدرة باريس وتفردها إلى هجرة جماعية صوب هذه المدينة وتكون رؤية قائلة بتلخيصها للعالم والتى تبدو اليوم أعظم مظهر لهذا الحديث عن باريس وأكبر شاهد على اتسامها بتعدد الجنسيات . فوجود عدد كبير من الجاليات الأجنبية المقيمة فى باريس ما بين عامى ١٨٣٠ و ١٩٤٥– بولندية ، وإيطالية ، وتشيكية ، وسلوفاكية ، وألمانية ، وأرمينية ، وأفريقية ، وأمريكية لاتينية ، ويابانية ، وروسية ، وكذلك من اللاجئين السياسيين من كل الاتجاهات ومن الفنانين من شتى أنحاء العالم ليكونوا بجوار الطليعة الفرنسية القوية ، أوضح بجلاء عدم التجانس المحتمل للملجأ السياسى وللإقرار الفنى (٦٤) ، وهذا ما جعل من باريس " بابل " جديدة وبؤرة لتعدد الجنسيات وميداناً عالمياً للعالم الفنى .

وتجسدت الحرية المقترنة بعاصمة أدبية على الصعيد النوعى فيما سمى " بالحياة البوهيمية " وهى نوع من التسامح إزاء حياة الفنان وتعد إحدى السمات البارزة

"للحياة الباريسية "، ويقول أرثر كوشتلر Arthur Koestler بعد وصوله إلى زيورخ ماراً بباريس هارباً من ألمانيا النازية فى ترجمته الذاتية وهو يقارن بين المدينتين : " كان الفقر أمراً صعباً فى زيورخ أكثر منه فى باريس ، وعلى الرغم من كون زيورخ أكبر المدن السويسرية فقد كان يسود فيها جو شديد الريفية ملبد بالثراء والفضيلة ، ولكن فى مونبارناس كان يمكن اعتبار الفقر نكتة أو إسرافاً فى البوهيمية ، ولكن لم يكن هناك مونبارناس أو خمارات رخيصة ولا هذا الشكل من خفة الظل في زيورخ . ففى هذه المدينة النظيفة وغير المستنيرة والمنظمة كان الفقر – ببساطة – شيئاً مهيناً ، وعلى الرغم من أننا لم نكن نتضور جوعاً فإننا كنا نعانى من فقر (٦٥) . ويسمح التناقض مع نمط الحياة فى زيورخ بفهم أحد أهم عوامل جذب باريس لفنانى العالم بأسره والذى يتمثل فى التركيز الفريد على رأس مال نوعي والارتباط الاستثنائى بين الحرية السياسية والجنسية والجمالية ، مما يتيح إمكان ما يطلق عليه حياة فنان أى الفقر الأنيق والانتقائى .

ومنذ زمن طويل جاء الناس إلى باريس للمطالبة بقوميات سياسية وإعلانها وكذلك لنشر آداب وفنون قومية . وأصبحت باريس العاصمة السياسية للبولنديين بعد " الهجرة الكبيرة " عام ١٨٣٠ ، وكذلك عاصمة القوميات التشيكية فى المنفى اعتباراً من عام ١٩١٥ . وانتشرت الصحافة ذات الطابع القومى وكانت عبارة عن أجهزة للمطالبة بالاستقلال القومي ونذكر منها على سبيل المثال صحيفة "الأمريكانو" El Americano التى صدرت عام ١٨٢٧ . والتى كانت تدعو إلى قومية إسبانية – أمريكية ، وكذلك صحيفة " لا استريلا ديل شيلى La Estrella del chile, و لاريبوبليكا كوباناla Republica cubana وهى لسان حال"الحكومة الجمهورية الكوبية والتى تم تأسيسها فى باريس عام ١٨٩٦ . وفى عام ١٩١٤ أصدرت المستعمرة التشيكية الجريدة القومية " نازدار Nazdar " ، ثم جريدة "الإندباندنس تشيكو سلوفاك " L'indépen- dance Tchécoslovaque فى عام ١٩١٥ والتى كانت الجريدة التشيكية الرسمية . وعلى العكس من ذلك يؤكد الناقد الفنى الأمريكى هارولد روسنبرج Harold Rosenderg أنه فى الخمسينيات من القرن الماضى " تأكد الفن القومى لكل أمة فى باريس ويرجع ذلك لأنه على المستوى الفنى كانت باريس بعيدة عن الطابع القومى ، وعددت بنفس أسلوب جرترود شتاين Gertrude Stein – ما تعتبره الدين الأمريكى لباريس قائلة : " وجدت لغة أمريكا فى باريس أدق قياس لها على مستوى الشعر والبلاغة ، ففى هذه المدينة ظهر النقد الذى نجح فى فهم الفن والموسيقى الشعبيين الأمريكيين ، والتقنية

السينمائية لجريفيث Griffith ، والتنسيق الداخلى لإنجلترا الجديدة ، ورسومات أول ساكينات أمريكية ، والرسم بالرمال الذى ابتكره آل نافاجوس Navajos ، ومناظر الخلفية الرائعة لشيكاغو والساحل الشرقى(٦٦) . ويؤكد مؤرخو أمريكا اللاتينية أيضًا على هذا النوع من إعادة الإقرار القومى الذى يقضى به الطابع الحيادى أو "اللاقومى" لباريس ، فقد أظهروا كيف اكتشف مفكرو هذه الدول ذلك وهم فى باريس أو بصورة أكبر فى أوربا – ما يتسمون به من طابع قومى . ويكتب باولو برادو Paulo Prado فى عام ١٩٢٤(٦٧) عن الإحساس بالدهشة الذى انتاب الشاعر البرازيلى أسوالد دى اندراد Oswald de Andrade عندما اكتشف بلده وهو جالس فى ورشه أعلى ميدان كليشى Clichyالذى يعد مركز العالم ، كما يعجب شاعر بيرو سيزار فاليجو Cesar Valligo ويقول : " سافرت إلى أوربا وتعلمت هناك معرفة بيرو "(٦٨).

وفى باريس كتب آدم ميكيوكز Adam Mickiewicz(١٧٩٨–١٨٥٥) ملحمة " بان تادوز " Pan Tadeusz التى تعتبر اليوم الملحمة الوطنية البولندية ، أما جكاى" Jakal (١٨٢٥– ١٩٠٤) وهو أحد الكتاب المجريين الأكثر شهرة فى بلاده حتى الستينيات من القرن الماضى فكتب فى ذكرياته يقول : " كنا جميعًا فرنسيين ولم نكن نقرأ سوى للامارتين Lamartine ، وميشيله Michelet ، ولويس بلان Louis Blanc ، وسيو Sue ، وفيكتور هوجو ، و وبرانجيه Berganger ولم نكن نقرأ لأى كاتب إنجليزى أو ألمانى سوى لشيلى Shelley ، أوهين Heine الملفوظين من وطنهما واللذين كانا لا يتم اعتبارهما من الإنجليز أو الألمان إلا للغتهما ، وحيث كانا متشبعين بالروح الفرنسية "(٦٩). وقد جعل الشاعر الأمريكي وليام كارلوس ويليامز من باريس " قبلة الفن " ، وقد خر الشاعر والكاتب اليابانى كافوناجاى Kafu Nagai (١٨٧٩– ١٩٥٩) ساجدًا أمام مقبرة موباسان Maupassant عند وصوله إلى باريس عام ١٩٠٧، كما نشر " منشور المستقبلية " الإيطالى الذى وقعه مارينتى Marinetti فى جريدة الفيجارو Figaro فى ٢٠ فبراير ١٩٩ قبل ترجمته إلى الإيطالية فى المجلة الميلانية "بويزيا" Poésia ، وصرح مانويل دى فالا Manuel de Falla الذى أقام فى باريس ما بين عامى ١٩٠٧ و ١٩١٤ فى رسائله " أنه بالنسبة لكل ما يتعلق بمهنتى فإن باريس هى وطنى "!(٧٠) ، وباريس هى " بابل السوداء " لأول المفكريين الأفارقة و القادمين من جزر الكاريبى الذين وصلوا إلى العاصمة الفرنسية فى العشرينيات من القرن الماضى(٧١).

إن " الإيمان " بباريس كبير حتى إن بعض الكتاب فى مناطق مختلفة من العالم كتبوا بالفرنسية ، و نذكر على سبيل المثال البرازيلى جوواكيم نابوكو Joaquim Nabuco

(١٨٤٩- ١٩١٠) الذى كتب فى عام ١٩١٠ مسرحية شعرية باللغة الفرنسية تعالج مشاكل ضمير رجل ألزاسى بعد حرب ١٨٧٠ ، وتحمل عنوان الخيار (L'option) ، وكذلك بنتورا جارسيا كالديرون Ventura Garcia Colderon، وكاسترو ألبس Castro Alves(شاعر إلغاء العبودية البرازيلى) ، وسيزاز مورو ، وألفريو جانجوتينا Alfredo Gangotena (شاعر أكوادورى وهو صديق لميشو وعاش فترة طويلة فى باريس) . ووصف الروائى البرازيلى ماتشادو دى أسيس Machado de Assis الفرنسيين بأنهم أكثر الشعوب ديمقراطية على مستوى العالم " ، كما عرف لامارتين وألكنسدر دوما Alexandre Dumas للبرازيليين .

وقد بلغ عشق باريس فى أمريكا اللاتينية ذروته فى نهاية القرن التاسع عشر ويقول داريو : " لطالما حلمت بباريس منذ نعومة أظافرى حتى إننى عندما كنت أصلى كنت أطلب من الله ألا أموت دون أن أعرف باريس ، لقد كانت باريس بالنسبة لى جنة الله فى الأرض التى يمكن استنشاق رحيق السعادة فيها"(٧٢) . وهذا هو نفس الحنين الذى يتحدث عنه الشاعر اليابانى ساكوتارو هاجيوارا Sakutara Hagiura(2491 – 6881) الذى نشأ نتيجة لهذا الإيمان الدولى غير العادى بباريس ويكتب فى ذلك :

" أواه ! أريد الذهاب إلى فرنسا

ولكن فرنسا بعيدة جداً

وأنا لابس معطفًا جديداً على الأقل

فلنرحل نحو الهيام

وعندما يمر القطار فى الجبل

وأنا متكىء على الشباك الأزرق السماوى

وحدى سأفكر فى أشياء تبعث السعادة فى النفس

فجر يوم من شهر مايو

ووفقًا لأهواء قلبى التى تشبه العشب الذى ينبت من الأرض (٧٣)

ولإعجاب لوسيلا جودى Lucila Godoy الشديد بالشاعر ميسترال Mistral اختارت أن تطلق على نفسها اسم جبرييلا ميسترال Gabriela Mistral ، وحصلت عام ١٩٤٥

على أول جائزة نوبل فى الأدب الأمريكى اللاتينى عن مجموعة أعمال ذات نماذج أوروبية خالصة كانت تتحدث فيها عن " القرى الواقعة على نهر الرون " التى تعانى نقصاً فى المياه والزيز "، وفى عام ١٨٧١ كتب ويتمان Whitman نشيداً لفرنسا المهزومة نشر فى " أوراق الأعشاب " . ويحمل عنوان " نجوم فرنسا O star of France" يتضمن كل التصويرات الأسطورية لباريس رمز الحرية :

رمز المقاومة والجرأة ورمز عشق الحرية الإلهى ورمز الآمال المتطلعة إلى مثال

بعيد ورمز أحلام الحرية المتحمسة .

ورمز الرعب للظالم وللراهب [...]

بلد غريب ملىء بالهوى والسخرية والطيش.(٧٤)

ولم ينتج هذا التراكم من إعلانات الإعجاب لباريس عن إعادة تجميع يوجهها شكل معين من العرقية أو القومية ولكن نتج بالأحرى عن المعاينة التى قمت بها على مضض وأنا متعجب لإيضاح آثار النفوذ الباريسى ، وبالإضافة إلى ذلك فمن الواضح أن هذا الموقف المسيطر لباريس يؤدى غالبًا إلى عمر نوعى وخاصة بالنسبة للنصوص القادمة من البلدان البعيدة عن المركز . فالجهل أو بالأحرى رفض رؤية تاريخية للأدب ، والرغبة فى عدم تأويل النصوص إلا فى شكل فئات " خالصة " أى "خالية" من أى مرجعية تاريخية أو قومية ، غالبًا ما يؤدى إلى نتائج وخيمة فيما يتعلق بفهم النصوص المتعلقة بباريس ونشرها ، وهذا مايجب أن نطلق عليه الانزياح الصورى للرسامين الفرنسيين و هو نتاج الخلافات الكبيرة التى تشكل أحيانًا الحديث النقدى ، كما تبرهن على ذلك– كما سنرى – حالتا بيكت وكافكا(٧٥).

ومن جهة أخرى نجد فى فرنسا استخدامًا سياسيًا وقوميًا دائمًا لرأس المال الأدبى ، فلم تكف فرنسا والفرنسيون عن ممارسة نوع من " الأمبريالية العالمية "(٧٦) (فرنسا أم الفنون) ، ولا سيما خلال عملياتهم الاستعمارية وكذلك فى مجال العلاقات الدولية (ولذا استحقت لقب فرنسا أم الفنون). وهذا الاستخدام القومى لرأس مال منزوع القومية كان بمثابة نقطة الارتكاز لأصغر أشكال القومية كما هو الحال بالنسبة للكتاب الذين يندرجون بعنف تحت مسمى التقليد القومى .

أدب وأمة وسياسة

إن الحالة الاستثنائية لباريس وهى العاصمة الأدبية التى تخلو من الطابع القومى و تتسم بالشمولية بالنسبة للعالم الأدبى يجب ألا تجعلنا نغفل عن اتسام رأس المال الأدبى بالقومية ، فمن خلال علاقته التأسيسية باللغة –التى تتميز بالقومية لأنها بالضرورة " مؤممة " بغية استخدام المحافل القومية لها كرمز للهوية – يرتبط التراث الأدبى بالمحافل القومية (٧٧). فاللغة بوصفها أمراً من أمور الدولة (لغة قومية ومن ثم أداة سياسية) ، وكذلك " مادة بناء " أدبى ، مما يستتبع بالضرورة تركيز الموارد الأدبية على الأقل فى مرحلة التأسيس داخل النطاق القومى : فقد استخدمت اللغة وكذلك الأدب كأسس "للعقل السياسى" ، وساهم كل منهما فى ترقية الآخر .

الدعائم القومية للأدب

بغية فهم العلاقة التى تقوم فى الأساس بين الدولة والأدب يتعين التأكيد على أنهما يساهمان على تأسيس بعضهما البعض ؛ وذلك عن طريق دعمهما لبعضهما البعض من خلال اللغة . وقد أقام المؤرخون بالفعل علاقة مباشرة بين ظهور أول دول أوربية وتكوين " لغات مشتركة " (التى أصبحت فيما بعد " لغات قومية ") (٧٨) ، ويرى بنديكت أندرسون Bendict Anderson (٧٩) فى اتساع نطاق اللغات السوقية بوصفها دعامة إدارية ودبلوماسية وفكرية للدول الأوربية الآخذة فى الظهور فى نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر الظاهرة المركزية المفسرة لظهور هذه الدول ، وهناك علاقة عضوية أو علاقة تبعية بين ظهور الدول القومية وانتشار اللغات السوقية (التى أصبحت لغات " مشتركة ") و ما استتبع ذلك من ظهور آداب جديدة مكتوبة بهذه اللغات .

ويضرب تراكم الموارد الأدبية بجذوره إذن فى التاريخ السياسى للدول ، وبصورة أكثر دقة يمكننا الاعتقاد بأن الظاهرتين – نشأة الدولة وظهور الآداب فى اللغات الجديدة – قد نشأتا من مبدأ "التمييز" نفسه ؛ فبالتمييز بين بعضها البعض أى بتأكيد اختلافها عن طريق المنافسات والصراعات المتتالية ، ظهرت تدريجياً الدول الأوروبية وأنشأت فى الوقت نفسه – اعتباراً من القرن السادس عشر – أول شكل لحقل سياسى دولى ، وفى هذا العالم السياسى فى طور التكوين الذى يمكن وصفه كنظام للاختلافات – بالمعنى الذى يستخدمه علماء اللغويات عند الحديث عن اللغة

كنظام صوتي للاختلافات – قامت اللغة بصورة بديهية بدور مركزى " كمسجل " للاختلاف ، وأصبحت اللغة هى الأخرى الرهان للصراعات التى تقع على نقاط تماس المجال السياسى الوليد والمجال الأدبى الآخذ فى التكوين (٨٠) ، ولذا فإن العملية المتناقضة لنشأة الأدب تضرب بجذورها فى التاريخ السياسى للدول .

والدفاع النوعى – أى ذو النوعية الأدبية – للغات السوقية الذى قام به كبار فاعلى العالم الأدبى فى عصر النهضة (٨١) ، والذى أخذ مبكراً شكل منافسات بين هذه اللغات " الجديدة " – جديدة فى سوق الأداء – وتم بأسلوب أدبى مثل (الدفاع عن اللغة الفرنسية وتصويرها) (Deffence et illustration de la langue française) يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأسلوب السياسى ، ومن ثم نستطيع الجزم بأن المنافسات النوعية التى ظهرت فى العالم الفكرى الأوروبى فى عصر النهضة وجدت فى الصراعات السياسية سبيلاً لدعم وجودها وشرعيتها ، وكذلك الحال فى القرن التاسع عشر فعند انتشار مفهوم "الأمة" كانت المحافل القومية بمثابة نوع من القواعد التأسيسية للمجال الأدبى ، ومن منطلق تبعيته الهيكلية يتكون المجال الأدبى العالمى – هو أيضاً – عبر المنافسات بين القومية ذات الطابع الأدبى والسياسى فى الوقت ذاته .

ومنذ بوادر اتحاد الحيز الأدبى لم تنجح رؤوس الأموال الأدبية القومية فى التأسس داخل سياج الأمة واللا انقاصية " الطبيعية " "لعبقريتها " ، ولكنها شكلت السلع والرهان التى سمحت للمطالبين الجدد بالدخول فى المنافسة الأدبية الدولية. وحتى يتسنى لها الصراع بصورة أفضل بعضها ضد بعض ، عملت الأمم المركزية على دعم تعريفات ونوعيات أدبية تعتبر أيضاً بدرجة كبيرة سمات تشكلت عن طريق التناقض أو التمييز الهيكلى ، والسمات المميزة لهذه الأمم المركزية لا يمكن فهمها فى أغلب الأحيان كما هو الحال بالنسبة لألمانيا وإنجلترا فى مواجهة فرنسا إلا عن طريق تناقض صريح مع السمات المعترف بها للثقافة القومية السائدة ، ومن ثم لا يمكن اعتبار الآداب كمادة تنبثق عن هوية وطنية ولكنها بالأحرى تنشأ من خلال المنافسات – التى يتم إنكارها دائماً – والصراعات الأدبية التى تأخذ على الدوام طابعاً دولياً.

والجزم بأن رأس المال الأدبى له طابع قومى أو الجزم بوجوده فى شكل علاقة تبعية للدولة ثم للأمة يسمح بربط فكرة اقتصاد خاص بالعالم الأدبى وفكرة جغرافيا سياسية أدبية، وبالفعل لا يوجد أى كيان قومى بنفسه وفى ذاته ، وليس هناك ما يتسم بالدولية أكثرمن الدولة القومية ؛ إذ إنها لا تنشأ إلا من خلال علاقة مع دول أخرى ، وغالباً ما تكون علاقة عداوة ، وبتعبير آخر لا يمكن وصف أى دولة : الدولة التى يطلق

عليها شارل تيلي Charles Tilly " مجزئة " أى فى إطار التكوين ولا اعتباراً من ١٧٥٠ الدولة " المدعمة "[٨٢] (أو دولة قومية) أى دولة بالمعنى الحديث ككيان مستقل ومنفصل يجد فى ذاته مبدأ وجوده وتماسكه ، وعلى العكس من ذلك تتكون كل دولة عن طريق علاقاتها أى من خلال المنافسة والسباق البناء مع دول أخرى ، فالدولة هى واقع ترابطى والأمة هى واقع بين قومى .

وفى المرحلة التالية لم ينتج تشكيل (أو إعادة تشكيل) الكيانات القومية والتعريف السياسى للأمة - ولا سيما خلال القرن التاسع عشر - من تاريخ مستقل خالص ينتشر داخل سياج القصص التى لا مثيل لها والمختلفة تمام الاختلاف عن بعضها البعض ، فقد حاولت الأساطير القومية إعادة تشكيل - بعد ذلك بالنسبة للأمم الأكثر قدمًا) ظواهر منفردة فى اكتفائها الذاتى لا يمكن تصويرها فى الواقع إلا من خلال علاقات بين التشكيلات القومية ، واستطاع ميكائيل جيسمان Michael Jeismann [٨٣] إظهار أن العداء الفرنسى الألمانى الذى يعد حواراً حقيقيًا بين الأعداء هو الذى سمح بتشكيل القوميتين ، وهو يرى أن الأمة تنشأ عن طريق إقامة علاقة بالتضاد مع "عدو" يتم اعتباره كأمر "طبيعى"، كما تبرز " ليندا كولى Linda Colley" فى كتابها: "البريطانيون يشكلون الأمة" ١٧٠٧-١٨٣٧[٨٤] كيف نشأت الأمة الإنجليزية بأكملها من خلال الصراع ضد فرنسا.

ولكن رسم هذا التصور المزدوج لا ينظر إلى ظهور القوميات إلا من خلال علاقة مبارزة وحرب ، بيد أن هيكل الصراعات القومية على مستوى العالم يسمح برسم حيز منافسة أكثر تعقيداً يأخذ شكل مجموعة من الصراعات التى يمكن أن تنشأ بغية رهانات ورؤوس أموال مختلفة ومن خلالها ، ويمكن للصراع أن يكون : أدبيًا أو سياسيًا أو اقتصاديًا ، والحيز السياسى العالمى - فى مجمله - هو نتاج المنافسات والصراعات السياسية وأهمها علاقة المواجهة الثنائية بين الأعداء التاريخيين - كتلك التى يصفها دانيلو كيش فى " درس علم التشريح " بين الصرب والكروات [٨٥] - التى تعد أقدم صور المواجهة وأبسطها [٨٦].

نزع الطابع السياسى

وانتزع الأدب تدريجيًا من السطوة الأصلية للمحافل السياسية والقومية والذى ساهم فى إقامتها وإعطائها الطابع الشرعى . وكان تجميع الموارد الأدبية النوعية

الذى يعد أيضًا ابتكارًا لمجموعة من التقنيات والأشكال الادبية ، والإمكانات الجمالية والحلول السردية – أو الشكلية وتراكمها– (الذى يطلق عليه الشكليون الروس " الأساليب .. ")، أو إيجازًا فإن هذا التاريخ النوعى – الذى يمكن تمييزه عن التاريخ القومى والذى لا يمكن استخلاصه منه – يهيىء للحيز الأدبى تحقيق حكم ذاتى بصورة تدريجية والحصول على الاستقلال وعلى قوانين عمل خاصة داخل أمم معرفة سياسيًا ، وعندما ينجح الأدب فقط فى التخلص من التبعية السياسية ينجح فى الاستناد إلى نفسه .

ويتسنى للكتاب – أو على الأقل لجزء منهم – رفض الخضوع بصورة جماعية أو فردية لتعريف قومى وسياسى للأدب ، ويكون نموذج هذا الانفصال هو – بلا شك – كتاب "أدين" (J'accuse) لزولا ، وفى نفس الوقت تحصل الرهانات والمنافسات عبر الوطنية التى تنتزع هى أيضًا من المنافسات ذات الطابع القومى والسياسى على استقلالها ، ويحصل الحيز الأدبى العالمى فى مجمله على حريته من خلال استقلال كل مجال أدبى قومى ؛ فتتخلص الصراعات ورهاناتها من القيود السياسية فلا تخضع سوى للقانون النوعى للأدب .

ومن ثم نأخذ المثال الأكثر تناقضًا ظاهريًا للنظرية المفترضة وهو مثال النهضة الأدبية الألمانية فى نهاية القرن الثامن عشر والمرتبطة جزئيًا بالرهانات القومية . فهى تمثل الشكل الأدبى لمؤسسة قومية ذات طابع سياسى وأدبى فى الوقت ذاته . ويرجع تكوين فكرة أدب قومى فى ألمانيا أولاً إلى الصراع السياسى ضد فرنسا التى كانت تحتل ثقافتها مركز الصدارة فى أوربا .

وقد أثبت إشعيا برلين Isaiah Berlin أن الأشكال النوعية للقومية الألمانية نشأت بسبب ما استشعره الألمان من خزى وقال: " لقد فرض الفرنسيون سيطرتهم فى المجالات السياسية والثقافية والعسكرية على العالم الغربى ، وتمثل رد فعل الألمان ، الذين عانوا من الخزى والهزيمة ، فى النهضة السريعة ورفض دونيتهم المزعومة ، وقارنوا حياتهم الفكرية العميقة وتواضعهم العميق وبحثهم النزيه عن القيم الحقيقية بمثيلاتها الفرنسية (هؤلاء الفرنسيون الذين يتسمون : بالثراء ، والاجتماعية ، والاكتفاء ، والأدب ، والجفاء ، والخواء النفسى)، وتحول هذا الطبع إلى نوع من الحمى خلال المقاومة القومية ضد نابليون ، وأصبح بالفعل المثال الأصلى لرد فعل مجتمع متأخر ومستغل وموضوع تحت الوصايا فى كل الأحوال ، فاتجه نحو الانتصارات

الحقيقية أو الخيالية لماضيه وشعر بالزهو تجاه ثقافته القومية ، وذلك بسبب الجرح الذى سببته له الدونية الظاهرية لوضعه[٨٧]. ومن ثم ارتبط التطور الهائل للثقافة الأدبية الألمانية اعتباراً من النصف الثانى من القرن الثامن عشر بالرهانات السياسية مباشرة ، فالتأكيد على العظمة الثقافية أيضًا وسيلة لتأكيد وحدة الشعب الالمانى بعيداً عن انقسامه السياسى ، بيد أن الأسلحة المستخدمة ورهان المناقشات والشكل الذى تأخذه هذه المناقشات وحجم أكبر الشعراء والمفكرين الألمان وإبداعهم الشعرى والفلسفى الذى اتسم بالثورية بالنسبة لكل أوربا وبالنسبة للأدب الفرنسى نفسه ، طبعه تدريجيًا باستقلال استثنائى وبسلطة خاصة . فالرومانسية اتسمت ولم تتسم بالوطنية ، أو بالأحرى الرومانسية تتسم بداية بالقومية وذلك حتى يتسنى لها الابتعاد عن أى إيعاز قومى ، وولد الصراع الهيكلى مع فرنسا أشكالا تلميحية وثقافية بحتة بحيث لا يمكن فهمها إلا عن طريق تاريخ الحيزين الأدبيين .

ووفقًا لمنطق مماثل فمن الجانب الآخر لاختلافات الزمان والمكان اكتسب الكتاب الأمريكيون اللاتينيون وجوداً وإقراراً دوليًا أضفيا على حيز الأدبية القومية – وبصورة أعم على الحيز الامريكى اللاتينى – اعترافًا ووزنًا فى العالم الأدبى يختلفان تماماً عن التجمعات السياسية المناظرة فى الحيز السياسى الدولى . ويتمتع الحدث الأدبى بنوع من الاستقلال النسبى بمجرد أن يسمح التراث الأدبى المتراكم (الأعمال والاعتراف الدولى و الإقرار الدولى بكتاب بوصفهم " كباراً ") للمبدعين بالتخلص من السطوة السياسية القومية ، وهذا ما يفسر – كما ذكر فاليرى لاربو – عدم تطابق حدود الخريطة الأدبية والفكرية مع الخريطة السياسية ، فتاريخ الأدب – شأنه شأن جغرافيته – لا يمكن قصره على التاريخ السياسى ، ولكن يحدث ذلك دائمًا فى البلدان التى لا تتمتع بموارد كبيرة والتى تعانى من تبعية نسبية .

وهكذا ينشأ الحيز الادبى العالمى ويتوحد وفقًا لحركة مزدوجة ينظمها – كما سنرى فيما بعد –القطبان المتضادان لهذا العالم .

فنجد من ناحية حركة اتساع مطرد تصاحب حصول مختلف أرجاء العالم على الاستقلال القومى ، ومن ناحية أخرى حركة استقلال أدبى إزاء الإلزامات السياسية (والقومية).

وتعد تبعية الأدب الأصلية للأمة أحد العوامل الأساسية لعدم المساواة التى تؤسس العالم الأدبى : فمن واقع اتسام التواريخ القومية – سياسية ، واقتصادية ،

وعسكرية ، ودبلوماسية ، وجغرافية - بالاختلاف وعدم التساوى - مما يخلق التنافس فيما بينها - تتسم الموارد الأدبية المختومة بختم للأمة بعدم التساوى واختلاف درجة توزيعها على مختلف القوميات . وتؤثر نتائج هذا البنيان على كل الآداب القومية وعلى كل الكتاب ؛ فالممارسات والتقاليد والأشكال والجماليات الخاصة بأمة أدبية معينة لا تجد معناها الحقيقى إلا إذا تم وضعها فى المركز المحدد للحيز الأدبى القومى فى البنيان العالمى .

ومن ثم فإن التدرج الهرمى للعالم الأدبى هو الذى يشكل الأدب نفسه ، ولا يتأسس هذا الصرح الغريب الذى يجمع كتابًا لا يشتركون فى شىء سوى المنافسة الهيكلية - التى يتم إنكارها دائمًا - تدريجيًا إلا عن طريق الصراعات النوعية ورفض القيود الشكلية والنقد . ويتحد العالم الأدبى إذن بدخول لاعبين جدد يشتركون فى الصراع من أجل نفس الرهان ، ومن خلال هذه الصراعات يتحول رأس المال الأدبى إلى أداة .. ورهان ؛ فكل " لاعب " جديد يدخل تراثه القومى فى المنافسة - وهى الأداة الشرعية الوحيدة المسموح بها فى هذا المضمار - يساهم فى " خلق " الحيز الدولى وفى توحيده ، أى فى زيادة مساحة المنافسات الأدبية . ويتعين الاعتقاد فى قيمة الرهان ومعرفته والاعتراف به للدخول فى اللعبة أى فى المنافسة ، والعقيدة هى - إذن - ما يسمح للحيز الأدبى بالتشكل والعمل بالرغم من التدرجات الهرمية الضمنية التى يقوم عليها .

والدولية التى نقترح وصفها هنا تعنى - تقريبًا - عكس ما نقصده عادة بلفظ "العولمة" المحايد، الذى نعتقد بمقتضاه إمكانية التفكير بصورة شاملة كتعميم لنفس النموذج الذى يمكن تطبيقه فى كل مكان . ففى العالم الأدبى تعرف المنافسه اللعبة وتوحدها كما تحدد حدود الحيز الأدبى ، وتختلف الحياة الادبية فى عملها بعضها عن بعض ولكنها تتصارع جميعًا للدخول فى نفس السباق بأسلحة متفاوتة لمحاولة بلوغ نفس الهدف والذى يتمثل فى الشرعية الأدبية ، ولهذا فقد وضع جوته مفهوم الأدب العالمى Weltliteratur وقت دخول ألمانيا فى الحيز الأدبى الدولى . وبسبب انتماء جوته لأمة حديثة العهد باللعبة فهو يعارض الهيمنة الفكرية والأدبية الفرنسية ؛ إذ كان من مصلحته فهم واقع الحيز الذى يدخله بممارسة هذا الوضوح فى الرؤية الذى يشترك فيه كل القادمين الجدد ، وبوصفه مسيطرًا عليه فى هذا العالم ، لم يدرك فحسب الطابع الدولى للأدب ، أى انتشاره خارج الحدود القومية ولكن فهم أيضًا فى الحال الطبيعة التنافسية والوحدة الغريبة التى تنتج عن ذلك .

أسلوب جديد للتفسير

وتشكل هذه الموارد التى تجمع بين : المادية ، والمعنوية ، والقومية ، والدولية ، والجماعية ، والذاتية ، والسياسية ، والأدبية الإرث النوعى الذى آل فى القسمة إلى كل كتاب العالم . ومنذ بدء عملية توحيد العالم الأدبى العالمى يدخل كل كاتب اللعبة وهو مزود (أو غير مزود) بكل " ماضيه " الأدبى ، ويجسد كل تاريخه الأدبى (ولا سيما القومى أى اللغوى) ، ويعيد تحيينه ، وينقل معه هذا " الزمن الأدبى " ، دون أن يتيقن من ذلك بفعل انتمائه (لمنطقة لغوية) ولجمع قومى ، ولذلك يكون الكاتب هو الوريث لكل التاريخ الأدبى القومى والدولى الذى " يصيغه " . وتفسر الأهمية الأصلية لهذا الإرث الذى يعمل كنوع من " القدر " اتخاذ الأعمال الأكثر اتساماً بالدولية – مثل أعمال الكاتب الأسبانى خوان بينت أو اليوغسلافى دانيلوكيش – الحيز القومى الذى تتخذ منه بداية مرجعية لها، على الأقل كصورة من صور رد الفعل . وينطبق ذلك على صمويل بكيت والذى يعد – دون شك – أحد المؤلفين الأكثر ابتعاداً ظاهرياً عن كل تاريخية ومع ذلك لا يتسنى فهم خط سيره ذاته الذى أدى به من دبلن إلى باريس إلا من خلال تاريخ عالمه الأدبى القومى والذى يتمثل فى الحيز الأيرلندى .

والأمر لا يتعلق هنا بالحديث عن " تأثير " الثقافة القومية على تطور عمل أدبى أو بإصلاح تاريخ الأدب القومى ولكن على العكس من ذلك ؛ فانطلاقاً من أسلوب الكتاب فى خلق حريتهم الخاصة بمعنى أسلوبهم فى تخليد ، أو تحويل ، أو رفض ، أو زيادة ، أو نفى ، أو نسيان ، أو خيانة إرثهم الأدبى (واللغوى) القومى يتسنى لنا فهم الطريق الذى سلكوه ومشروعهم الأدبى ذاته والاتجاه والمسار اللذين اتبعوهما ليصبحوا ما هم عليه . ويعد التراث الأدبى واللغوى نوعاً من التعريف الأول التقريبى واللازم عن الكاتب.. وهو تعريف يمكن تحويله – طبقاً لرغبته سواء برفضه أو كما فعل بيكيت بالوقوف ضده – عن طريق أعماله ومساره ، وبعبارة أخرى لكل فنان – بداية – موقع داخل الحيز العالمى، وذلك عن طريق المكان الذى يحتله الحيز الأدبى القومى الذى ينتمى إليه ، بيد أن موقعه يعتمد أيضاً على الأسلوب الذى يرث به هذا الإرث القومى اللازم وعلى الخيارات الجمالية واللغوية والشكلية التى يضطر إليها ، والتى تحدد موقعه داخل هذا الحيز ، ويمكن للكاتب رفض الإرث ومحاولة إزالته بغية الانضمام لعالم آخر مزود بصورة أكبر بالموارد الأدبية كما فعل بيكيت وميشو ، كما يمكن

الاحتفاظ بهذا الإرث والصراع بغية تحويل تراثه ومنحه استقلالاً كما فعل جويس الذى رفض الممارسات والمعايير الجمالية القومية الأيرلندية ، وسعى إلى تأسيس أدب أيرلندى متحرر من النفعية القومية ، كما يمكن للكاتب التأكيد على اختلاف أدبه القومى وأهميته كما فعل كافكا وييتس وكاتب ياسين . ولذلك عند محاولتنا تحديد أهم سمات كاتب ما يتعين علينا وصف الموقع الذى يحتله مرتين : وفقًا لموقع الحيز الأدبى القومى الذى يقع فيه داخل العالم ، ووفقًا للموقع الذى يحتله فى هذا الحيز ذاته .

وهذا التحديد لموقع كاتب ما لا يمت بصلة لتوصيفه داخل سياق قومى عادى ؛ فمن جهة يعزى الأصل القومى (واللغوى) إلى مجمل الهيكل ذى التدرج الهرمى للعالم الأدبى العالمى ، ومن جهة أخرى لا يأخذ كل كاتب عن ماضيه الأدبى بنفس الأسلوب ، ولذا يعطى النقد الأدبى الأفضلية دائمًا باسم التفرد والابتكار لمتغير يخفى هذه العلاقة الهيكلية ، ولذلك عندما يدرس النقد النسائى - ولا سيما الأمريكى - حالة جرترود شتاين فهو يصب تحليله على إحدى خاصياتها وهى كونها امرأة وسحاقية متناسيًا - كنوع من البديهيات لا يمكن التشكيك فيها [٨٨] - أنها أمريكية ، ولكن فى العشرينيات من القرن الماضى كانت الولايات المتحدة دولة غير مستقلة أدبيًا تستخدم باريس لمحاولة جمع الموارد التى تنقصها . وبغية تحليل البنيان الأدبى العالمى لذلك الوقت ومكان كل من باريس والولايات المتحدة على التوالى فى هذا العالم يتعين استخدام أدوات بذاتها لفهم انشغال شتاين الدائم لتأسيس أدب قومى أمريكى حديث، وذلك عن طريق خلق أدب طليعى ... ويعد اهتمامهما بالتاريخ الأمريكى وتصويرها الأدبى للأمريكيين ، "ومن ذلك على سبيل المثال عملها الرائع "صنع الامريكيين" [٨٩] The Making of Americans، أكبر دليل على هذا الانشغال ، وكونها امرأة فى حيز المثقفين الأمريكيين فى المنفى فى باريس يعد - دون شك - أمرًا شديد الأهمية لفهم رغبتهما المناوءة وشكل مفهومها الجمالى ذاته ، بيد أن العلاقة التاريخية الهيكلية تعد أمرًا أوليًا ، ولكنها تطمس بسبب التقليد النقدى ، وبصورة عامة هناك دائمًا خاصية مهمة ولكن ثانوية تخفى شكل بنيان السيادة الأدبية .

وإضفاء الطابع التاريخى المزدوج لا يسمح فحسب بالخروج من الإحراج المؤسس للتاريخ الأدبى الذى نيط به دور ثانوى ، و أدين لعجزه عن فهم جوهر الأدب نفسه ، وإنما يسمح - أيضًا- بوصف هيكل قيود هذا العالم الأدبى وتدرجاته الهرمية ، ويكون

عدم التكافؤ على مستوى التبادلات غير محسوس دائمًا ، ويتم التلميح عنه أو نفيه ؛ لأن العالم الأدبي يعطى عن نفسه صورة مسكونية وهادئة تدعم عقيدة كل فرد وتؤكد استمرارية عمل حقيقى يتم انكاره دائمًا ، وتهيىء الفكرة الخالصة عن أدب خالص التى تسود العالم الأدبى إلغاء كل أثر لعنف غير مرئى يسود فيه، ونفى علاقات القوى النوعية والمعارك الأدبية ، والتمثيل الأدبى الوحيد للعالم الأدبى المشروع هو عالم الدولية المتوافقة، عالم يمكن فيه وصول الجميع بطريقة متساوية وحرة إلى الأدب وإلى الاعتراف ، وكذلك عالم خارج الزمان والمكان خال من النزاعات والتاريخ . وفى الدول الأكثر استقلالاً والمحررة من القيود السياسية ، يظهر الخيال الخاص بأدب متحرر من كل القيود التاريخية والسياسية ، وكما يظهر الإيمان بتعريف خالص للأدب لا يمت بصلة للتاريخ والعالم والأمة والمعارك السياسية والقومية والتبعية الاقتصادية والسيادة اللغوية ، ولا بفكرة أدب عالمى لا قومى ولا أقليمى ومستقل عن التقسيمات السياسية أو اللغوية ، وطرأت فكرة بنيان أدب عالمى لعدد جد قليل ، من الكتاب المركزيين ؛ ولم يواجهوا سوى القيود والمعايير المركزية التى لا يعترفون بها لتضمينهم لها بوصفها " طبيعية "

ويمكن تعريفهم بوصفهم عميانًا ؛ إذ إن وجهة نظرهم حتى عن العالم تخفى عنهم العالم الذى يعتقدون أنه يقتصر على ما يرونه.

واستحالة الإصلاح وعنف الفواصل بين العالم الأدبى الشرعى وضواحيه لا يدركها سوى الكتاب الواقعين على المحيط الخارجى لهذا العالم الذى يتعين عليهم الصراع بصورة ملموسة للوصول إلى "باب دخوله" على حد تعبير أوكتابيو باث ، ولتعريف أنفسهم فى المركز أو المراكز ، ولذلك فهم يتمتعون بوضوح فى الرؤية حول طبيعة وشكل علاقات القوة الأدبية . وبالرغم من هذه الصعوبات التى يتعين عليهم التغلب عليها ومن قوة النفى الكبيرة الخاصة بالعقيدة الأدبية غير العادية ينجح هؤلاء الكتاب فى خلق حريتهم كفنانين ، ولذلك فهؤلاء المؤلفون الذين يقعون على حدود العالم الأدبى، والذين تعلموا منذ زمن بعيد كيفية مواجهة القوانين النوعية والقوى الموجودة داخل الهيكل غير المتكافىء للعالم الأدبى ، والذين أيقنوا ضرورة إقرارهم داخل هذه المراكز حتى تتاح لهم فرصة البقاء بوصفهم كتابًا، هم أكثر الكتاب انفتاحًا على آخر "الابتكارات " الجمالية للأدب الدولى وآخر محاولات الكتاب الأنجلوساكسون الرامية إلى دعم التخطيط العالمى والحلول الروائية الأمريكية اللاتينية الجديدة .

باختصار : هم أكثر الكتاب انفتاحاً على الابتكارات النوعية ، ويعد كل من وضوح الرؤية والتمرد على النظام الأدبى المحركين الأساسيين لإبداعهم .

ولذا فمنذ نهاية القرن الثامن عشر – وهو عصر أكبر هيمنة فرنسية – ظهرت فى الأنحاء الأكثر عوزاً للحيز الأدبى أشكال راديكالية تعترض على النظام الأدبى العالمى ، وساهمت فى تشكيل هيكل الحيز العالمى – أى أشكال الأدب ذاته – وتعديله بصورة دائمة . ونجحت مع هيردر بصفة خاصة معارضة الهيمنة الفرنسية للشرعية الأدبية فى فرض نفسها حتى تشكل قطباً بديلاً ؛ ولكن غالباً ما يظل الواقعون تحت نير سيادة أدبية ما فى غفلة عن مبدأ وضوح رؤيتهم نفسه ، وحتى لو أدركوا بوضوح موقعهم الخاص والأشكال النوعية للاستقلال الذى يمارسونه ، فإن هذا الإدراك يكون جزئياً حتى إنهم لا يستطيعون رؤية الهيكل الكلى والعالمى الذى يعيشون فيه.

إن القوى السياسية الدولية التى تُمَارس اليوم على الأحياز الأدبية الفقيرة تأخذ أشكالاً تلميحية : فالأمر يتعلق بصفة خاصة بفرض لغوى [شديد القوة] وسيطرة اقتصادية (على سبيل المثال وضع اليد على نظام النشر) ، وهذا هو السبب فى إمكانية خلود السيطرة الثقافية واللغوية والأدبية وبالطبع السياسية، على الرغم من إعلان الاستقلال الوطنى . ومن هنا يمكننا الجزم بأن علاقات القوة الأدبية ترتبط جزئياً بعلاقات القوة السياسية .

الهوامش

(1) V. Larbaud, Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais, Paris, Gallimard, 1936 ,p. 33-34.

(2) F. Braudel, Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XVe -XVIIIe siècles, op. cit., p.54.

(3) Paul Valery, "La liberté de l'esprit ،"Regards sur le monde actuel, Oeuvres, Paris, Gallimard, 1960 " .Bibl. de la Pléiade ،"t. II, p. 1081 (édition établie et annotée par Jean Hytier).

(4) Ibid., p. 1082.

(5) Ibid., p. 1090.

(6) J. W. von Goethe, lettre à Carlyle, 1827 ،cité par Antoine Berman, L'Epreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique, Paris, Gallimard, 1984 ,p. 92-93

(7) A. Berman, op. cit., p. 90.

(8) Fritz Strich, Goethe und die Weltliteratur, Berne, Francke Verlag, 1946 ,p. 17.

(9) Ibid., p. 18.

(10) Ibid.

(11) P. Valéry, loc.cit., p. 1090.

(12) Il va de soi que, pour préciser l'usage que fait Valéry de la notion de "capital culture "ou de capital littéraire, je prends appui sur la notion de "capital symbolique "élaboré par Pierre Bourdieu (cf. notamment "Le marché des biens symboliques ،"L'Année sociologique, vol. 22,1971p. 49- 126)et celle de "capital littéraire "proposé notamment dans Les Règles de l'art, Paris, Editions du Seuil, 1992 .

(13) P. Valéry, loc. cit., p. 1090.

(14) 52.2 titres étaient publiés en France en 1973 pour 100000 habitants contre 39.7pour 100000 habitants aux Etats-Unis. L'enquête faite dans 81 pays comptabilisant entre 9 et 100 titres pour 100000 habitants et plus de la moitié pays) publiaient moins de 20 titres pour 100000 habitants. Priscilla Parkhurst Clark, Literary France. The Making of a Culture, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1987 ,p. 217.

(15) Chacun de ces indices a été étudié comparativement dans plusieurs pays d'Europe et aux Etats-Unis. Et dans chaque cas la France semble, de loin, le pays le plus "littéraire", c'est-à-dire celui dont le volume de capital est le plus important.

(16) P. Valéry, "Pensée et art français", Regards sur le monde actuel, œuvres op. cit., p. 1050.

(17) Antonio Candido, Littérature et Sous-développement. L'endroit et l'envers. Essais de littérature et de sociologie, Paris, Métailé-Unesco, 1995, p. 246-237. On retrouvera plus loin, dans la description que propose Kafka des "petites littératures", une analyse de leur dénuement spécifique.

(18) Ezra Pound, ABC de la lecture, Paris, L'Herne, 1966, p.55 (trad. par D. Roche).

(19) Le mot "crédit" - du latin credere - est synonyme de "pouvoir", "puissance", "considération", "autorité", "importance".

(20) P. Valéry, "Fonction et mystère de l'Académie", Regards sur le monde actuel, op. cit., p. 1120.

(21) En faisant de cette notion un usage très proche de celui de Jakobson : ce qui fait d'une langue ou d'un texte qu'il est littéraire, ou qu'il peut être dit tel.

(22) Voir Abram de Swann, "The Emergent World Language System", International Political Science Review, vol. 14, n° 3, juillet 1993.

(23) Frédéric II de Prusse, De la littérature allemande, Paris, Gallimard, coll. "Le Promeneur", 1994.

(24) Rivoral sera déclaré vainqueur du concours ouvert par l'Académie de Berlin, trois ans plus tard (1783), pour son Discours sur l'universalité de la langue française, Académie dans laquelle Frédéric II lui accordera un siège.

(25) Frédéric II de Prusse, op. cit., p. 47.

(26) Voir infra, p. 138-140.

(27) Cité par Gérard de Cortanze, "Rubén Dario ou le gallicisme mental", Azul..., Paris, La Différence, 1991, p. 15 (trad. par M. Daireaux).

(28) Son projet esthétique s'est construit à la fois dans une opposition proclamée à l' "Occident" et à sa culture, et dans l'affirmation d'une inaliénable "slavité".

(29) Vélimir Khlebnikov, "Peintres du Monde", Nouvelles du Je et du Monde, Paris, Imprimerie nationale, 1994, p. 128 (présentation, traduction et notes J.-C. Lanne). Je souligne.

(30) Voir A. de Swann, "The Eemergent World Language System", loc. cit.

(31) Ibid., p. 219.

(32) " The product of the proportion of speakers of a language among all speakers in the (sub) system, that is, the product of its "plurality" and its "centrality", indicating respectively its size and its position within the (sub) system." A. de Swann, loc. cit., p. 222.

(33) Voir Valéry Ganne et Marc Minon, "Géographie de la traduction ," Traduire l'Europe ,F. Barret-Ducrocq (éd.) Paris, Payot, 1992 ,p. 55- . Ils distinguent l' "intraduction ," c'est-à-dire l'importation de textes littéraires étrangers dans la langue nationale, de l' "extraduction ," c'est-à-dire l'exportation de textes littéraires nationaux.

(34) V. Larbeau, Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais, op. cit., p. 11.

(35) Ibid

(36) Ibid., p. 22-23.

(37) C'est aussi le terme qu'employait Cocteau pour parler –rageusement –des critiques de théâtre.

(38) P. Valéry, "Liberté de l'esprit ," loc. cit., p. 1091 .Je souligne.

(39) V. Larbeau, Sous l'invocation de saint Jérôme, op. cit., p. 76-77.

(40) Charles Ferdinand Ramuz, Paris. Notes d'un Vaudois, 1938 ,réédité, Lausanne, Editions de l'Aire, 1978 ,p. 65.

(41) P. Valéry, "Fonction de Paris ," loc. cit., p. 1007-1010 .

(42) Victor Hugo, "Introduction ," Paris Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France, Paris, 1867 ,p. XVIII-XIX. L'ouvrage est publié sous la direction de Louis Ulbach, 125 hommes et femmes de lettres y ont collaboré et sa publication suit de près l'ouverture de la deuxième Exposition universelle de Paris.

(43) Georges Glaser, Secret et Violence, Paris, 1951 ,p. 157.

(44) Walter Benjamin, Paris capital du XIXe siècle. Le Livre des Passages, Paris, Editions du Cerf, 1989 ,p. 108 (trad. par J. Lacoste).

(45) Roger Caillois, "Puissance du roman. Un exemple :Balzac ," Approches de l'imaginaire, Paris, Gallimard, 1974 ,p. 234.

(46) Daniel Oster, "Paris-Guide. D'Edmond Texier à Charles Virmaître ," Ecrire Paris, Paris, Editions Seesam-Fondation Singer-Polignac, 1990 ,p. 116.

(47) Balzac en faisait ainsi une "monstrueuse merveille " ,"tête du monde "et "mouvante reine des cités ."Cf. R. Caillois, op. cit., p. 237.

(48) Je montrerai plus loin que le processus historique de l'accumulation de capital littéraire propre à la France et à Paris commence bien avant le XIXe siècle. Je n'évoque dans ce chapitre que les conséquences d'une longue histoire qui commence au XVIe siècle et qui sera explicitée plus loin.

(49) Voir Daniel Oster et Jean-Marie Goulemot, La Vie parisienne. Anthologie des moeurs du XIXe siècle, Paris, Sand-Conti, 1989 ,p. 19 - 12 .

(50) Cité par D. Oster, loc. cit., p. 108.

(51) Alberto Savinio écrit ainsi, sur le mode ironico-déférent : Non, les dieux grecs n'ont pas dégénéré [...]. C'est ici [à Paris] -centre idéal et point d'attraction de la Balcanie entière .-c'est ici que Delphes la sacrée a transporté ses mystères, ses opérations sédatives contre le courroux des dieux montagnards, et ce fameux omphalos grâce auquel elle avait mérité à juste titre le nom de nombril du monde... , Souvenirs, Paris, Fayard, 1986 ,p. 200 - 201.

(52) Ernst Curtius, Essai sur la France, Paris, Grasset, 1932 ,réédité, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1990 ,p. 247.

(53) D. Oster, J.-M. Goulemot, op. cit., p. 24.

(54) Maxime du Camp, Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle, 1869 ,cité par D. Oster, op. cit., p. 25.

(55) Sur ce sujet voir aussi Giovanni Macchia, Paris en ruines, Paris, Flammarion, 1988 ,notamment troisième partie, Les ruines de Paris ,p.360 - 412 (trad. par P. Bédarida) : Devenue une cité antique comme Rome, Athènes, Memphis, ou Babylone, Paris semblait aussi devoir donner le témoignage de sa propre grandeur par le spectacle de sa destruction ,p. 363.

(56) R. Caillois, op. cit., La ville fabuleuse ,p. 234.

(57) Endre Ady, poète hongrois (1877 - 1919) ,un des chefs du mouvement littéraire de la revue Nyugat. Il passa plusieurs années à Paris où il se familiarisa avec les poètes symbolistes français. Correspondant en France de plusieurs journaux hongrois, il a été chroniqueur du Paris de la Belle Epoque, et l'un des grands rénovateurs des idées et de la poésie hongroise. Kis avait traduit ses poèmes pour lesquels il dit avoir cherché un éditeur pendant de nombreuses années.

(58) Danilo Kis, Excursion à Paris ,NRF n° 252 ,octobre 1996 ,p. 88 - 115 (trad. par P. Delpech).

(59) Octavio Paz, Lueurs de l'Inde, Paris, Gallimard, 1997 ,p. 8 (trad. par J.-C. Masson).

(60) Juan Benet, L'Automne à Madrid vers 1950 ,Paris, Noël Blandin, 1989 ,p. 66 - 67 (trad. par M. de Lope).

(61) Henri Michaux, Lieux lointains ,Mercure de France, n° 1109 (Le Souvenir d'Adrienne Monnier), 1er janvier 1956 ,p. 52.

(62) Alexandra Parigoris, Brancusi en un art il n'y a pas d'étrangers ,Le Paris des étrangers, A. Kaspi et A. Marès (éds.), Paris, Imprimerie nationale, 1989 ,p. 213.

(63) V. Larbaud, Paris de France ,Jaune, bleu, op. cit., p. 15.

(64) Sur les communautés étrangères installées à Paris, voir aussi Christophe Charle, Les Intellectuels en Europe au XIXe siècle. Essai d'histoire comparée, Paris, Editions du Seuil, 1996 ,p. 110 - 113.

(65) Arthur Koestler, The Invisible Writing :an Autobiography, New York, Macmillan, 1954 ,p. 277 .Je traduis.

(66) Harold Rosenberg, La Tradition du nouveau, Paris, Editions de Minuit, 1962 (trad. par A. Marchand), p. 209 - 210.

(67) Mario Carelli, "Les Brésiliens à Paris de la naissance du romantisme aux avant-gardes ,"Le Paris des étrangers, op. cit., p. 290.

(68) Cité par Claude Cymerman et Claude Fell, Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours, Paris, Nathan, 1997 ,p. 11.

(69) Cité par Anna Wessely, "The Status of Authors in XIXe Century Hungary: The Influence of the French Model", Ecrire en France au XIXe siècle, Graziella Pagliano et Antonio Gomez-Moriana (éds.) Montréal, Editions du Préambule, 1989 ,p. 204 .Je traduit.

(70) Lettre au peintre Zuloaga, Grenade, 12 février 1923 ,cité par Danièle Pistone, "Les musiciens étrangers à Paris au XIXe siècle ,"Le Paris des étrangers, op. cit., p. 249.

(71) Voir Philippe Dewitte, "Le Paris noir de l'entre-deux-guerres ,"Le Paris des étrangers, op. cit., p. 157 - 181.

(72) Rubén Dario, œuvres complètes, Madrid, A. Aguada, 1950 - 1955 ,t. 1 ,p. 102.

(73) Cité par Haruhisa Kato, "L'image culturelle de la France au Japon ,"Dialogues et cultures, revue de la Fédération internationale des professeurs de français, n° 36 ,1992 ,p. 39.

(74) Walt Whitman, Leaves of Grass-Feuilles d'herbe, Paris, Aubier, 1972 ,p. 417 (trad. par R. Asselineau). On retrouve, dans l'adjectif "frivole", toute l'ambiguïté de la représentation de Paris, capitale de la liberté en même temps que du libertinage.

(75) Voir infra, "Ethnocentrismes ,"p. 214 - 219.

(76) Voir P. Bourdieu, "Deux impérialismes de l'universel ,"C. Fauré et T. Bishop (éds.), L'Amérique des Français, Paris, François Bourin, 1992 ,p. 149 - 155.

(77) On emploiera ici, pour la commodité, les mots de "nation "et de "national " sans ignorer le risque d'anachronisme (contrôlé).

(78) Voir notamment Daniel Baggioni, Langues et Nations en Europe, Paris, Payot, 1997 ,p. 74 - 77 .Il établit la distinction entre "langue commune "et langue " national "pour éviter toute confusion et anachronisme.

(79) Benedict Anderson, L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme, Paris, La Découverte, 1996 (trad. par P. E. Dauzat).

(80) Jacques Revel a pu ainsi montrer comment les langues ont été associées peu à peu, très lentement, à des espaces (à travers les cartes), délimités par des " frontières linguistiques ." Daniel Nordman, Jacques Revel, "La formation de l'espace français ." Histoire de la France, André Burguière et Jacques Revel (éds.), vol 1 .L'Espace Français, sous la direction de J. Revel, Paris, Editions du Seuil, 1989 .p. 155 - 162 .

(81) Le poète italien Bembo, du Bellay et Ronsard en France, Thomas More en Angleterre, Sebastian Brant en Allemagne, participent tous à la fois au mouvement humaniste de retour aux lettres antiques et à celui de la défense de leur propre "vulgaire illustre ."

(82) Charles Tilly, Les Révolutions européennes. 1492 - 1992 .Paris, Editions du Seuil, 1993 .spécialement "Des Etats segmentés aux Etats consolidés ." p. 60 - 71 (trad. par P. Chemla).

(83) Michael Jeismann, *Das Vaterland der Feinde. Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverstandnis in Deutcshland und Frankreich. 1792 - 1981* (La patrie des ennemis), Stuttgart, Klett-Cotta, 1992 .

(84) Linda Colley, *Britons. Forging the Nation. 1707 - 1837*.New Haven, Yale University Press, 1992.

(85) Danilo Kis, La *Leçon d'anatomie, Paris,* Fayard, 1993 (trad. par P. Delpech).

(86) En ce sens, Michel Espagne a pu montrer que, pour comprendre les relations culturelles entre la France et l'Allemagne, et pour éviter de créer des antithèses simplistes, il fallait favoriser une comparaison multilatérale et montrer que ces relations duelles se font souvent par l'intermédiaire d'un pays médiateur, sorte de troisième terme ou de "tiers neutre ." Ainsi, dans les relations entre la France et la Russie, l'Allemagne peut jouer le rôle d'une "troisième aire culturelle médiatrice ." Cf. notamment "Le miroir allemand ." *Revue germanique internationale*, n°4 .1995 ; et " Le train de Saint-Pétersbourg. Les relations culturelles franco-germano-russes après 1870 ." *Philologiques IV. Transfers culturels triangulaires France-Allemagne-Russie*, K. Dmitrieva-M. Espagne (éds.), Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1996 .p. 311 - 335 .

(87) Isaiah Berlin, "Le retour de bâton. Sur la montée du nationalisme ." Théories du nationalisme, sous la direction de Gil Delannoi et Pierre-André Taguieff, Paris, Kimé, 1991 .p. 307 (trad. par G. Delannoy).

(88) Et du fait du primat toujours accordé en littérature à la "psychologie " d'un écrivain.

(89) Edition originale à 500 exemplaires imprimée par Maurice Darantière, Dijon, 1925 .pour Contact Editions, Paris.

الفصل الثانى

اختراع الأدب

" كيف أثرى الرومان لغتهم : عن طريق محاكاة أفضل المؤلفين اليونان ، ويتطبعهم بطبائعهم ، وبالتهامهم إياهم ، ثم بعد هضمهم لهم بتحويلهم إلى دم و غذاء يفيد كل واحد وفقًا لطبيعته والحجة التى يريد اختيارها ، وأفضل مؤلف يرون فيه بحماس كل الفضائل النادرة والرائعة".

جوواشان ديبليه

"الدفاع عن اللغة الفرنسية وتمثيلها"

مما لا شك فيه أننا نحاكى (فى البرازيل) ، بيد أننا لا نقف عند مستوى المحاكاة [...] فلدينا أشياء كثيرة يتعين القيام بها [...] ، فنحن فى مرحلة التخلص من سيطرة الفكر الفرنسى والسيطرة النحوية للبرتغال .

ماريو دى آندرار

خطاب إلى ألبرتو دى اوليفيرا

ترتبط مسألة الأدب ارتباطًا مباشرًا وبديهيًا بروابط معقدة باللغة ، ويقيم الكاتب مع لغته الأدبية – التى لا تكون بالضرورة لغته الأم أو لغته القومية – علاقات جم فريدة وحميمة . وتكمن الصعوبة فى التفكير فى العلاقات بين اللغة والأدب فى ازدواجية وضع اللغة نفسه، فالكاتب يستخدم اللغة استخدامًا سياسيًا(١) ، وهى فى الوقت نفسه "المادة الخام" النوعية للكاتب . ويتكون الأدب تدريجيًا بحركة انتزاع بطيء من "الواجب الوطنى" : ففى البداية يضطر الكتاب إلى خدمة المشاريع "القومية" (سياسية ومتعلقة بالدولة) عن طريق اللغة ثم يخلقون تدريجيًا ظروف حريتهم الأدبية عبر ابتكار لغات

أدبية نوعية ، ويبدو تفرد كل مبدع وتوحده و ابتكاره كغزو لا يمكن تحقيقه إلا فى أعقاب مشروع طويل لتجميع الموارد الأدبية وتركيزها ، وهذه العملية التى تعد نوعًا من الخلق الجماعى المستمر ليست سوى تاريخ الأدب كما سيتم النظر إليه فى هذا السياق .

ومن ثم لا يعتمد هذا التاريخ على التأريخات القومية ولا على سلسلة متجاورة من الأعمال ولكن بالأحرى على توالى الثورات وحركات التحرر التى يتسنى للكتاب عن طريقها – على الرغم من تبعيتهم المتأصلة للغة – خلق الظروف المواتية لأدب مستقل وخالص متحرر من النفعية السياسية . إنه تاريخ ظهور ثم تراكم وتركيز وتقسيم (غير متساو) وابتزاز هذه الثروة الأدبية التى تنشأ فى أوروبا وتتحول إلى مادة للعقيدة والمنافسة ، ويبدأ التاريخ إذن فى الوقت الذى ظهرت فيه ما يجب تسميته التراكم الأولى لرأس المال الأدبى، وهى صيغة أبعد ما يمكن أن تكون عن تحويل الواقع أو السحر الأدبى ، وهذه اللحظة المؤسسة هى لحظة نشر كتاب دى بيليه "الدفاع عن اللغة الفرنسية وتمثيلها" .

وأعلم أن اتخاذ أى حدث أدبى ذى طابع فرنسى –على الأقل ظاهريًا– نقطة بداية لتاريخ الأدب العالمى أو بالأحرى للجمهورية العالمية للآداب يبدو غريبًا أو استبداديًا أو حتى بمثابة نزعة إلى مركزية فرنسية . وإذا كان المؤرخون يفضلون إرجاع الأصول إلى أبعد من ذلك، فليكن الحديث فى نفس التقليد القومى، عن حدث أقدم من ذلك مثل كتاب جان لوميردى بيلج Jean Lemaire de Belges الصادر عام ١٥١٣ تحت عنوان "الوفاق بين اللهجتين" "La concorde des deux langages" أو فى تقليد أدبى آخر– الإيطالى على سبيل المثال – عن كتاب دانتى "السوقية الأنيقة" (De vulgari eloquentia) الذى اعتبره كل من جويس وبيكيت فى ١٩٢٩ مرجعية لهما عندما أرادا إضفاء كل عظمته ومشروعيته على المشروع التأسيسى لكتاب "فينيجانزويك" (Finnegans Wake) لجويس(٢) . وفى الواقع تعد مبادرة دى بيليه بمثابة العمل المؤسس الوطنى والدولى – فى آن واحد – الذى نشأ من خلاله أول أدب قومى فى العلاقة المعقدة مع أمة أخرى ومن خلالها مع لغة أخرى مسيطرة، ولا يمكن التفوق عليها ظاهريًا وهى اللغة اللاتينية ، وهى مبادرة نموذجية تعطى المثال الذى تم تكراره إلى مالانهاية خلال التاريخ الطويل الذى سنسرده هنا فى خطوطه العريضة عن جمهورية دولية للآداب ، وكذلك فإن التأكيد على أن باريس هى عاصمة الأدب لا ينتج عن مركزية فرنسية ؛ ولكنه نتاج

تحليل تاريخي يمكن في نهايته إظهار كيف أدت الظاهرة الاستثنائية المتمثلة في تركيز الموارد الأدبية التي حدثت في باريس إلى تعيينها تدريجياً لتصبح مركز العالم الأدبي .

وظل هذا التاريخ حتى يومنا هذا غير مرئي لدرجة أنه يتعين إعادة بنائه بصورة كاملة وإن استدعى الأمر الرجوع إلى أعمال تم التعليق عليها مائة مرة مثل أعمال دي بيليه أو ماليرب Malherbe ، أو ريفارول Rivarol ، أو هيردر والتي تم تحليلها حتى الآن وفقاً للعادات المعمول بها للتاريخ الأدبي في ذاتها ولذاتها ولا عن طريق العلاقات الباطنية (الهيكلية) التي تربط بين بعضها بعض . وقد تحدث بعض المؤرخين – ولاسيما مارك فومارولي Marc Fumaroli – الذين عنوا بالعلاقات بين أمم أوروبا الأدبية وبصفة خاصة فرنسا وإيطاليا عن المراحل الأولى لهذه العلاقات في القرنين السادس والسابع عشر ، ولكن يمتد هذا التاريخ حتى يومنا هذا بظهور آداب جديدة في السيمفونية العالمية فهناك دائماً أمم أدبية جديدة ودائماً كتاب دوليون جدد ينبثقون جميعاً عن حركة انفصال قدم دي بيليه نموذجها .

فالأمر يتعلق إذن بتاريخ نصفه معلوم والنصف الآخر منه مجهول يتعين استعراضه بخطى سريعة رغم الصعوبات والمخاطر المرتبطة بالوصف التاريخي الذي يتم فيما يطلق عليه بروديل "الوقت الطويل"، ولكن مع الانتباه إلى عمليات وآليات يتم إخفاؤها عن طريق شبه المسلمات الخاصة بالألفة الخادعة التي وضعها التاريخ الأدبي الأكاديمي . وبالإضافة إلى ذلك لا يتسنى إعادة بناء مثل هذا التاريخ إلا شريطة الخروج من الحدود السياسية واللغوية التي تحبس بداخلها دائماً – دون ادراك ذلك وخاصة في حالة الآداب الكبيرة مثل الأدب الفرنسي – التواريخ الأدبية وكذلك خرق الحدود التي يصعب تخطيها بين مختلف المعارف .

ويتسنى لنا التمييز بين ثلاث مراحل كبيرة في تاريخ نشأة الأدب العالمي ؛ الأولى : هي مرحلة تكوينه الأولى التي يمكن تحديدها بظهور جماعة لابلياد الفرنسية وبالمنشور الذي يشكله "الدفاع عن اللغة الفرنسية وتمثيلها" لدي بيليه الذي نشر لأول مرة عام ١٥٤٩، وهي فترة يطلق عليها بنديكت أندرسون Benedict Anderson "الثورة المحلية" (٣) . وقد ظهرت خلال القرنين الخامس والسادس عشر والتي شهدت الانتقال من الاستخدام المهيمن للغة اللاتينية بين المثقفين إلى المطالبة بالاستخدام الفكري للغات السوقية، ثم إلى تكوين الآداب التي سعت إلى منافسة عظمة القدماء ، أما المرحلة الكبرى الثانية

لامتداد الكوكب الأدبى فتتزامن مع "الثورة المعجمية" (أو "ثورة فقه اللغة") كما يصفها بنديكت أندرسون وهى الثورة التى قامت اعتباراً من نهاية القرن الثامن عشر وامتدت طوال القرن التاسع عشر وشهدت ظهور قوميات جديدة فى أوربا مرتبطة بابتكار أو بإعادة ابتكار – وذلك لاستخدام تعبير إريك هويسبوم[٤] Eric Hobsbaum – اللغات المعلنة كلغات قومية ، وتم استدعاء الآداب التى يطلق عليها "شعبية" لخدمة الفكرة القومية وإعطائها ركيزة رمزية كانت تنقصها ، وأخيراً فتحت عملية التحرر من الاستعمار المرحلة الكبرى الأخيرة لامتداد نطاق العالم الأدبى والتى اتسمت بوصول متصارعين مستبعدين حتى ذلك الحين عن فكرة الأدب نفسها إلى حلبة المنافسة الدولية .

كيفية "ابتلاع" اللغة اللاتينية

عند ظهور "الدفاع عن اللغة الفرنسية وتمثيلها" كان الحوار حول اللغة الفرنسية مركزياً فى عالم المثقفين ، وارتبطت كل مسألة اللغات السوقية – التى تم طرحها ومناقشتها فى كل أوربا– بمسألة اللغة اللاتينية ، وكان هناك – وفقًا لتعبير مارك فومارولى – "تفاوت شاسع فى الارتفاع الرمزى"[٥] بين اللغات السوقية واللغة اللاتينية . فاللغة اللاتينية المتراكمة مع اليونانية تعيد إدخال، عن طريق العلماء فى مجال العلوم الإنسانية، شبه مجموع رأس المال الأدبى وبصورة أكثر اتساعًا رأس المال الثقافى الموجود آنذاك ، ولكن هناك – أيضًا – لغة تحتكرها بأسرها روما والمؤسسة الدينية، إذ يتمتع البابا بالسلطة المزدوجة التى تلخص بنفسها الشكل الكلى للسيطرة التى يخضع لها العالم الفكرى العلمانى : سيطرة كهنوتية بالإضافة إلى سيطرة على كل ما يتعلق بالمعرفة وبالدراسة وبالأشياء الفكرية . وبوصفها لغة معرفة ودين، تستحوذ اللغة اللاتينية على شبه مجموع الموارد الفكرية الموجودة وتمارس – وفقًا لتعبير مارك فومارولى – "عبودية لغوية"[٦] حقيقية.

ولذلك يمكننا فهم المشروع الإنسى (humaniste) على أنه محاولة "العلمانيين" الواقعين فى نزاع ضد رجال الدين اللاتينيين خلق استقلال فكرى واستعادة الإرث اللاتينى العلمانى مقابل الاستخدام اللاهوتى للغة اللاتينية . وبإيضاح طبيعة صراعهم يقابل علماء الآداب القديمة بين اللغة اللاتينية "الهمجية" الخاصة برجال الدين

اللاهوتيين وبين "التهذيب" فى ممارستهم الجديدة للغة شيشرون اللاتينية وبإعادة ادخال مجموعة من النصوص اللاتينية الأصلية – من بينها دراسات نحوية وبلاغية ولاسيما دراسات شيشرون Cicéron وكنتيليان Quintilien – وبممارسة الترجمة والتعليق بالرجوع إلى "الكلاسيكيات" استحوذ علماء الآداب القديمة على إرث القدماء وقاموا بطبعه بالطابع العلمانى ، وذلك بالاعتراض على احتكار الكنيسة لهذا الإرث . وتعد دراسة الآداب الأوروبية القديمة أول أشكال تحرر المثقفين من سطوة الكنيسة وسيطرتها(٧).

وتسيطر إيطاليا على هذا الحيز "الفكرى"(٨) – كما أكد ذلك فرنان بروديل(٩)– بعد مناقشات طويلة ، والشعراء الذين نجحوا فى فرض أنفسهم على أوربا بلغة سوقية هم الشعراء التوسكانيون الثلاثة : دانتى (١٢٦٥– ١٣٢١) ، وبترارك Pétrarque(١٣٠٤ – ١٣٧٤) ، وبوكاشيو Boccace (١٣١٣– ١٣٧٥) ، وقد تمتعوا بنفوذ كبير خلال القرن السادس عشر فى كل أوربا . ومن ثم تراكم تراث ثقافى فى توسكانيا خلال النصف الثانى من القرن الخامس عشر ، ويقول بروديل : "تم تخريب مركز أوربا : فرنسا ، وفى المقابل ظلت إيطاليا فى منأى عن ذلك التخريب، فقد هيأت أغلال أجيال علماء الآداب القديمة، الذين حددوا هدفهم بوضوح، تقدمًا وتراكمًا للمعلومات من بترارك مرورًا بسلوتاتى Salutati وصولاً إلى برونى Bruni..."(١٠). ويؤكد برودويل : كان بديهيًا " أن يكون كل عالم من علماء الآداب القديمة ذا طبيعة مزدوجة ... قومية أولاً ثم أوربية بعد ذلك"، (١١) ولذا ظهرت منافسات داخلية فى هذا العالم العلمى والمثقف كما تعددت المواقف ونشأت المناقشات ، وأصبح علماء الآداب القديمة هؤلاء – الذين كانوا يدعون إلى العودة إلى لغة شيشرون اللاتينية – مؤسسى اللغات "السوقية الشهيرة" أو بالأحرى انقسموا حول هذا الخيار .

وتعد المعركة – الرامية إلى إعادة تقييم اللغات السوقية – التكملة المنطقية لعملية العلمانية التى قام بها علماء الآداب القديمة ، أما بالنسبة لعلماء الآداب القديمة الفرنسيين فقد بشر مشروع العلمانية بنفع مزدوج : منافسة سلطة إيطاليا وسيطرتها الأدبية والعلمية، بفرض لغة قادرة على منافسة اللغة التوسكانية، ورفض الخضوع للغة اللاتينية سواء كانت لغة شيشرون أم اللغة اللاهوتية، وذلك بأسلوب جديد . ومن ثم فإن الاستخدام المطالب به للغة الفرنسية هو طريقة لمواصلة تحرر المثقفين من سطوة الكنيسة بمقاومة هيمنة علماء الآداب القديمة الإيطاليين .(١٢)

ولذا كان من آثار اتساع نطاق الإصلاح فى أوربا الشمالية إدانة احتكار اللغة اللاتينية وسلطة الكنيسة المطلقة والمسلم بها حتى ذلك الحين . وكان بديهيًا فى هذا السياق أن تشكل الترجمة الألمانية للتوراة التى قام بها لوثر عام ١٥٣٤ حركة انفصال نوعى عن تعليمات الكنيسة(١٣) ؛ فهذه الترجمة الجديدة لنص التوراة قدمت دعائم معيار مكتوب وموحد - أصبح فيما بعد الألمانية الحديثة - وقد سمحت هذه الحركة فى أوربا كلها ، التى عرفت حركة الإصلاح، بانطلاق اللغات السوقية التى انتشرت بصورة كبيرة فى الطبقات الشعبية(١٤) بفضل قراءة التوراة . وإذا نحينا جانبًا حالة ألمانيا الخاصة - التى ظلت لفترة طويلة كيانًا سياسيًا غير موحد- ففى كل البلدان التى اعتنقت مذهب لوثر أو غيره من المذاهب الإصلاحية (الأنجليكانية - الكالفينية المنهجية) كان انطلاق اللغات السوقية مقترنًا - كما حدث فى الشمال - بتطور هياكل الدولة ؛ إذ سمحت باقى ترجمات التوراة بإقامة وحدة قومية حقيقية فى فنلندا والنرويج والسويد . ومن هنا فعلى جانبى الفصل الذى واكب حركة الإصلاح فى أوربا الغربية شكلت إدانة السيطرة المطلقة للكنيسة وللغة اللاتينية محرك انطلاق اللغات السوقية، ولكن تم استبعاد العامل الدينى الخالص للإصلاح من الحركة المنبثقة عن دراسة الآداب القديمة، وذلك على الأقل بعد الصراعات والمواجهات الطائفية التى اندلعت فى الفترة ما بين ١٥٢٠ - ١٥٣٠ . وشهدت هذه الفترة انفجارًا فى وسط علماء الآداب القديمة والانقسام الإجبارى - عادةً - بين فقهاء اللغة ومصلحى الكنيسة ، وفى الوقت نفسه مرت الأحداث وكأنه اعتبارًا من عام ١٥٣٠ توافق الانفصال بين شمال أوربا وجنوبها مع نوع من تقسيم العمل ، ففى الوقت الذى مارست فيه الكنيسة الكاثوليكية سلطتها المزدوجة أى سلطة كهنوتية و سلطة علمية، أى سلطة الإيمان والمعرفة، أدانت حركة الإصلاح احتكار الكنيسة للكهنوت أى لكل ما يتصل بالممارسات والمؤسسات الدينية، بينما رفض المذهب الإنسى احتكارها للعالم أى لكل ما يتصل بالأشياء : الفكرية ، أو بالدراسة ، أو بالشعر ، أو بالبلاغة . وأدى الفصل بين السلطات الذى ظهر فى فرنسا - على النقيض مع إنجلترا حيث أدى عدم التمييز بين السلطات فيها كما سنرى - إلى غياب معارضة احتكار العالم - التخلى عن المطالبة بقراءة التوراة بالفرنسية ونشرها - وذلك باستثناء الكالفينية التى ظلت أقلية - كما افترض تعلم العلمانيين للاهوت ، وذلك حتى فى أشد أوقات المعركة بين أنصار اللاتينية ومؤسسى اللغة السوقية . فبعد عام ١٥٣٠ لم ترد على الإطلاق فكرة أن تحل اللغة الفرنسية

محل لغة الفقهاء اللاتينية أو أن تنازع مزايا لغة الطقوس أو اللاهوت اللاتينية ، ومن ثم سمح الصراع لصالح "لغة الملك"، رغم تبعية المملكة الهيكلية للكنيسة، إمكانية قيام عملية "علمانية" فريدة .

وبالفعل اتخذت المنافسات النوعية داخل المذهب الإنسي أشكالاً سياسية ؛ فاقترحت جماعة لابلياد استخدام اللغة الفرنسية التى هى أيضاً لغة الملك فى مواجهة سطوة روما والمثقفين الإيطاليين . وعارض المثقفون الفرنسيون الشمولية الداعية إلى اللغة اللاتينية فى دراسة الآداب القديمة والتى تسمح بسيادة إيطاليا ، وتقدم السيادة والسلطة الملكية مقابل سلطة روما كسبب وواقع لهذه المعارضة . ولكن حتى يتسنى للغة ملك فرنسا المطالبة بمرتبة "اللغة اللاتينية الخاصة بالحديثين" وحتى يجرؤ المدافعون عنها قياس لغتهم السوقية بلغة البابا ورجال الكنيسة علناً كان يتعين عليها تأكيد تفوقها الأدبى والسياسى على لغة أوك oc وعلى اللهجات الأخرى للغة أويل oïl. (*) وسريعًا ما اقترنت لغة ليل دى فرانس L'Ile de France بالمبدأ الملكى. وكما يشرح مارك فومارولى تقوم فرنسا على "ملك – فعل"[١٥] "roi -verbe" ، ففى القرن السادس عشر ظهرت فى الأفق سلطة "كبار موظفى اللغة والأسلوب الملكى"[١٦] وذلك من خلال إحدى المؤسسات الملكية وهى دار المستشارية الفرنسية وجهازها الكبير الذى يضم كتاب الملك وحجابه الذين كانوا جميعًا علمانيين . وتحول هؤلاء إلى هيئة كتاب ملكيين يناط بهم العمل (بتشكيل الصياغات القانونية والتأريخات التاريخية...) من أجل الهيبة السياسية والدبلوماسية للغة الملكية و"زيادة" – على حد تعبير دى بيليه – الثروات الأسلوبية والأدبية والشعرية[١٧] . ولذا بدأت هذه اللغة السوقية خلال القرن السادس عشر فى اكتساب شرعية محققة سواء على الصعيد السياسى – ويشهد بذلك قانون لفيليه كوتيريه Villers -Cotterêts الشهير (١٥٣٩) الذى نص على إصدار الأحكام القضائية باللغة الفرنسية لا اللاتينية – أو على الصعيد الأدبى حيث ظهرت أعداد كبيرة من كتب النحو والمسارد والدراسات الإملائية .

وإذا كان شعراء جماعة لابلياد قد انحازوا لجانب البلاط الملكى – وتمثل أول انتصار لهم فى اختيار دورا Dorat زعيماً للمدرسة الجديدة ومربيًا لأبناء الملك هنرى الثامن – فإن ذلك يرجع إلى كون الأمر يتعلق بالنسبة لهم بخيار سياسى وبنفس القدر

(*) لغتان قديمتان مستخدمتان فى شمال فرنسا وجنوبها (المترجمة) .

جمالي . ولذلك فإن الانحياز كما فعل دى بيليه فى "الدفاع عن اللغة الفرنسية وتمثيلها" ضد الأنواع الأدبية المعترف بها والمطبقة فى القصور الإقطاعية للمملكة الفرنسية ظهر فى قوله : (كل هذه القصائد القديمة الفرنسية ذات الألعاب الزهرية الخاصة بتولوز وروان مثل : القصائد ، والموشحات الغنائية ، والقصائد والأناشيد الملكية ، والأغنيات التى تفسد ذوق لغتنا، ولا تفيد سوى التدليل على جهلنا[١٨].

ويعد هذا على الصعيد السياسى اعترافًا صريحًا بالوقوف ضد المصالح الخاصة للإقطاعيين ، وعلى الصعيد الأدبى بالوقوف ضد أنصار "البلاغة الثانية" المؤيدين للاستخدام الشعرى للغة السوقية التى تم تشكيلها بوصفها مجموعة من الأشكال الشعرية المقننة[١٩] ولم يكن بلاط الملك يتميز عن باقى القصور الإقطاعية إلا من واقع وصفه كدار ترجمة من الطراز الأول[٢٠] ، ولهذا حقق التاج الفرنسى فى تلك الفترة انتصارات قاطعة على الخاصيات الإقطاعية واستعاد من القصور الإقطاعية الهيمنة التى كانت تمارسها فى المجال الثقافى . وفى عام ١٥٣٠ أسس فرنسوا الأول مدرسة القراء الملكيين (Collège des lecteurs royaux)، وأمر بإنشاء مكتبات وشراء اللوحات ، وأعطى أوامر بترجمة الأعمال القديمة متبعًا فى ذلك نموذج القصور الإنسية الإيطالية .

وسمحت هذه السياسة للغة باندلاع عملية تراكم مبدئية للموارد السياسية واللغوية والأدبية مكنت من قيام "منافسة" (والإعلان عن نفسها) بين "لغة الملك" (ملك فرنسا) ولغة روما المزدوجة المقدسة والتوسكانية (ذات الطابع شديد الأدبية) . والجدير بالذكر أن ما هيأ هذا البرنامج – على الرغم من كونه مغالى فيه وصعب المنال – هو مذهب الترجمة كأداة للإمبراطورية والدراسة ؛ ووفقًا لهذه العقيدة الفرنسية فإن فرنسا وملكها مسيران لممارسة الإمبراطورية التى تركتها روما شاغرة والتى يمارسها شارل مانى[٢١] Charlemagne.

ويعد "الدفاع عن اللغة الفرنسية وتمثيلها" – والمترجم جزئيًا عن حوار للإيطالى سبيرون سبيرونى Sperone Speroni – أحد الشواهد الصريحة على هذا الصراع المعلن، أو بالأحرى يعد إعلانًا عن حرب نوعية ضد سيطرة اللغة اللاتينية . والمؤكد أن المناقشات حول موضوع اللغات "السوقية" وتفوق إحداها على الأخرى وعلاقاتها المعقدة والتنازعية باللغة اللاتينية ليست بالشيء الجديد ، فقد بدأت هذه المناقشات مع دانتى الذى فشل كما سنرى – فى مشروعه – فى توسكانيا فى القرن الثانى عشر

واستمرت بعد ذلك فى فرنسا ولاسيما مع كريستوف دى لونجوى Christophe de Lon-gueil، ثم جون لوماردى بيلج Jean Lemaire de Belges فى "الوفاق بين اللهجتين" (١٥١٣) . وبعيداً عن فتح باب المنافسة بين الفرنسية والتوسكانية واللاتينية قامت دراسة لوماردى بيلج بالجمع بين اللغتين الشقيقتين السوقيتين - الفرنسية والتوسكانية - وهما ابنتا اللغة اللاتينية ووريثتاها وذلك فى "مساواة صائبة"، وفقًا لتعبير مارك فومارولى : ويرفض المؤلف المفاضلة بينهما وتنتهى المشادة بين اللغات بالمصالحة... وإذا كان "الدفاع عن اللغة الفرنسية وتمثيلها" يشكل منعطفًا فى هذا التاريخ، فذلك لأنه يفتح عهداً جديداً ليس للوفاق والهدوء اللغوى وإنما للصراع المفتوح والمنافسة ضد اللغة اللاتينية .

ولا يُدرَس نص دى بيليه "الثورى" - الذى يقتصر عادةً على رسالة هجاء - إلا وفقًا للاستمرارية أو عدم الاستمرارية فى الموضوعات الإنسانية ، ولتحديد موضع الاستشهادات والتأثيرات اللاتينية والإيطالية ... ويتم النظر إلى الشعر - لارتباطه بصورة أوثق من أنماط أدبية أخرى بالتقاليد القومية - حتى من الناحية التاريخية فى بديهية الغائية القومية ؛ "فالأحداث" الشعرية لا يتم إرجاعها إلى تاريخ عبر قومى.

ومن ثم يعد "الدفاع عن اللغة الفرنسية وتمثيلها" تأكيداً للقوة وبرنامجًا "لإثراء" اللغة، كما يعد بصفة خاصة منشوراً لأدب جديد، وبرنامجًا عمليًا لتزويد الأدباء بالأدوات النوعية التى تسمح لهم بالدخول فى منافسة مع عظمة اللغة اللاتينية ونائبتها التوسكانية . والأمر لا يتعلق بالعودة إلى الماضى أو بمجرد العودة إلى محاكاة القدماء ولكن بالأحرى بنوع من الدعوة إلى حرب نوعية ، فلم يسع دى بيليه كسلفه إلى مواصلة الحديث عن روعة اللغة اللاتينية واليونانية فحسب، ولكنه سعى إلى التغلب على اللغة اللاتينية والتوسكانية من خلال منافسة لغوية وبلاغية وشعرية (وكذلك سياسية).

وتستخدم اللغة اللاتينية - التى من البديهى أن تمارس سيطرتها فى هذا العالم - كأداة فريدة للقياس وللامتياز . وبغية التخلص من السيطرة المزدوجة للاتينية الكنسية ولاتينية شيشرون - التى رفع الإيطاليون قدرها - يقترح دى بيليه الشروع فيما ينبغى أن يطلق عليه الاستيلاء على رؤوس الأموال . والحل الذى يدعو إليه يتمثل فى "سبيل ثالث" عبقرى وغير متوقع ؛ فمع الحفاظ على مكاسب دراسة الآداب القديمة باللغة اللاتينية، وهى عبارة عن مجموعة هائلة من المعارف والترجمات والتعقيبات على

النصوص اللاتينية يقوم بنقلها لصالح لغة أقل "ثراء" - كما يقول - وذلك باتباع أسلوب غاية فى البساطة ، ويرفض بداية بعنف الترجمات الحرفية التى تنتج إلى ما لانهاية نصوصاً يونانية ولاتينية دون أية إضافة، ولا تؤدى إلا إلى مزيد من المحاكاة العمياء، أى دون أى "إثراء" ممكن : "ماذا يعتقد هؤلاء المبيضون للحوائط أنهم فاعلون... فهم لا يكفون ليل نهار عن المحاكاة؟ ماذا أقول : محاكاة؟ ليست بالضبط ولكنها مجرد إعادة كتابة حرفية لفرجيل أو شيشرون ؟ باقتباس بناء قصائد الأول أو الكتابة النثرية وتعبيرات الثانى [...] ، وعليكم ألا تأملوا أيها المحاكون، أيها القطيع، الوصول إلى درجة امتيازهما.."(٢٢) . ويقترح دى بيليه "بغية إثراء لغته"(٢٣) اقتباس العبارات والكلمات من لغة أجنبية ومواءمتها مع لغتنا : [...]إننى أقودك إذن (أنت يا من تأمل فى إثراء لغتك والامتياز فيها) إلى عدم المحاكاة الحرفية لأشهر مؤلفيها، كما يفعل بطبيعة الحال أغلب شعرائنا الفرنسيين وهو أمر مكروه إذ لا يضيف شيئًا إلى لغتنا السوقية(٢٤) . ولبيان رغبته فى الاستفادة والامتلاك استخدم كناية الالتهام (٢٥) ، ويقارن هذه العملية بما قام به الرومان :"إذ حاكوا أفضل المؤلفين اليونان وتحولوا حتى أصبحوا صورة منهم والتهموهم وبعد هضمهم حولوهم إلى دم وغذاء"(٢٦) ... ولذا يتعين بصورة بديهية أخذ عملية "الاستيلاء" فى معناها الاقتصادى المرفوض ، وينصح دى بيليه الشعراء بالاستيلاء على الإرث القديم والتهامه وهضمه لتحويله إلى "مقتنيات" أدبية فرنسية . والمحاكاة التى يقترحها هى نوع من النقل والفرنسة للإرث اللاتينى الهائل...من هذا المنطلق يرشح اللغة الفرنسية لخلافة اللاتينية واليونانية فى مركزيهما المسيطرين ، ويقترح على "الشعراء الفرنسيين" أسلوبًا لتأكيد تفوقهم أى سيطرتهم على الشعر الأوروبى . ولرفضه "القصائد الفرنسية القديمة" يرجع دى بيليه إلى الماضى ويدين بالقدم المعايير الفرنسية التى كانت غير معمول بها إلا داخل حدود المملكة الفرنسية، كما كان يدين بصفة خاصة الأشكال التى بسبب عدم اعتمادها على الحداثة الإنسية (أى وللعجب على الشعر اللاتينى) لا يمكنها طلب الدخول فى نطاق المنافسة الأوروبية .

وقد أرسى دى بيليه بمؤلفه "الدفاع عن اللغة الفرنسية وتمثيلها" بناء الحيز الأدبى الأوروبى . وتعد المنافسة الدولية التى أقامها بداية عملية لتوحيد الحيز الدولى . فقد وضع عن طريق المنافسة التى أعلن عن قيامها، أول رسم تخطيطى لمجال أدبى عبر وطنى، وهو ما يطلق عليه مارك فومارولى "البطولة الأوروبية الكبرى" التى تتخذ القدماء

كمدربين وحكام والتى يتعين على الفرنسيين كسب كل مسابقاتها [...]، وسيحقق هذا الحماس (اللغة الفرنسية) التفوق على المنافسين الرومانيين ألا وهما : الإيطالية ، والإسبانية . وأما ترشيح اللغة الإنجليزية للمنافسة فلم يكن واردًا حتى ذلك الحين"(٢٧) ، وأدخل دى بيليه فى هذا الحيز – الذى يحتل فيه وضع المسيطر عليه – ومعه كل مدرسة لابلياد اللغة الفرنسية بوصفها أداة للصراع وذلك بغية "إثرائها" و"استيلائها على الإرث"، وهو ما كانت قد شرعت فيه، مما سمح لها خلال قرن ونصف قرن بقلب ميزان القوة . فبفضل "إثراء" نوعى استطاع الحيز الأدبى الفرنسى فرض سيطرته ولفترة طويلة على الحيز الأوروبى للصراعات الأدبية .

وانضم إلى هذه النواة المركزية الأولى ذات الأصل التوسكانى الفرنسى تدريجيًا إسبانيا ثم إنجلترا التى شكلت بداية القوى الثلاثة الأدبية الكبرى، المزودة "بلغات أدبية كبيرة" وبتراث أدبى عظيم . ولكن بعد الإبداع العظيم للعصر الذهبى، بدأت إسبانيا منذ القرن السابع عشر عهد انحطاط بطىء على المستويين الأدبى والسياسى ، "وهذا الانهيار واسع المدى وهذا الغرق الكبير"لإسبانيا(٢٨) خلق فجوة متزايدة فصلت الحيز الأدبى الإسبانى المتباعد و"المتأخر" عن الحيزين اللذين شكلا فيما بعد العوالم الأدبية المركزية الأكثر نفوذًا فى أوربا ألا وهما : الفرنسى والإنجليزى .

إيطاليا : دليل عكسى

يعد مثال إيطاليا أحد الأدلة المعاكسة للعلاقة اللازمة بين قيام دولة وتشكيل "لغة مشتركة" (ثم أدب) . فحيث لا تقوم عملية ظهور قومى لا تظهر بالتالى لغة سوقية فى سبيلها إلى الشرعية، ولا أدب نوعى يمكن الاستفادة منه : فبدءًا من القرن الرابع عشر فى توسكانيا، أراد دانتى خلق ظروف تحرر لغوى ، وكان أول من اختار فى مؤلفه Il Conirovi (١٣٠٤– ١٣٠٧)، اللغة السوقية حتى يصل لجمهور أكبر ، وفى كتابه "السوقية اللبقة" اقترح وضع لغة "سوقية شهيرة" وهى فى الوقت نفسه لغة شعرية وأدبية وعلمية تتكون من لهجات توسكانية عديدة . وكان لكتابه أكبر الأثر فى فرنسا (بالنسبة لشعراء مدرسة لابلياد) وكذلك فى إسبانيا وذلك لفرض اللغة السوقية بوصفها تعبيرًا أدبيًا وبالتالى قوميًا .

واتسم موقف دانتى بالتجديد والتأسيس حتى حذا حذوه بعد ذلك بفترة طويلة بعض الكتاب الذين كانوا فى موقف مماثل لموقفه من الناحية الهيكلية ، ولذلك اعترف به كل من جويس وبيكيت فى نهاية العشرينيات من القرن العشرين كنموذج ورائد فى الوقت الذى كان من الممكن فيه مقارنة سطوة إنجلترا – بسبب سيطرتها الاستعمارية – بسطوة اللغة اللاتينية فى عصر دانتى ، واقترح بيكيت الذى كان منشغلاً بالدفاع عن مشروع جويس الأدبى واللغوى فى فينيجانز ويك الصراع ضد احتكار اللغة الإنجليزية فى أيرلندا معترفًا بدانتى صراحةً كسلف نبيل [٢٩] .

وتعد إيطاليا – وبصفة خاصة توسكانيا – البلد الذى يتسم فيه الإنتاج الأدبى باللغة السوقية بالنضج والنفوذ : فقد تم إقرار الكتاب الثلاثة التوسكان وهم : دانتى ، وبترارك ، وبوكاشيو ككتاب كلاسيكيين وهم على قيد الحياة ، وهم يمثلون فترة تراكم أكبر ثروة أدبية لا فى إيطاليا فحسب ولكن فى كل أوربا ، وتتمتع أعمالهم بنفوذ مزدوج يرتبط بأصلها وبكمالها ..ولكن كان عدم ظهور دولة مركزية تأخذ شكل مملكة إيطالية موحدة بالإضافة إلى سطوة الكنيسة الكبيرة فى هذا البلد أكثر أهم العوامل التى منعت تشكيل حيز أدبى على الرغم من هذا الرأسمال الأدبى الضخم الأصلى... ، وظلت البلاطات الإيطالية منقسمة ، ولم يملك أى منها القدرة الكافية على تبنى استخدام "اللغة السوقية الشهيرة" التى دعا إليها دانتى أو التصريح باستخدامها أو حتى استخدام أية لغة أخرى ؛ ولذا ظلت اللغة اللاتينية هى اللغة العامة السائدة ، ويشرح مارك فومارولى قائلاً : "كان بترارك منقسمًا بين الآداب اللاتينية التى منحها الكهنوت الرومانى سيادة وسلطة فى إيطاليا وأوربا المسيحية من جهة و بين الآداب الإيطالية المحرومة من أى دعم سياسى مركزى ومسلم به من جهة أخرى"[٣٠].

وأصبحت "مسألة اللغة" هى محور الحوار فى إيطاليا فى القرن السادس عشر بين "أنصار اللغة السوقية" و "أنصار اللغة اللاتينية" ، واستطاع بيياتروبمبو (١٤٧٠– ١٥٤٧) إحراز الفوز بفضل مؤلفه "نثر اللغة السوقية" (Prose della volgar lingua) الذى صدر عام (١٥٢٥) حيث دعا فيه إلى العودة إلى التقليد الأدبى واللغوى التوسكانى للقرن الرابع عشر . وهذا الخيار "القديم" والذى يتسم بتحرى سلامة اللغة أدى إلى حجب الديناميكية الأدبية ووقف عملية تكوين رأسمال أدبى بمعنى الخلق والتجديد، وذلك بفرض نموذج المحاكاة العقيم (وفقًا لنموذج أنصار اللاتينية) . وأسهم نموذج بترارك الذى تم اعتباره نموذجًا أدبيًا ومعيارًا نحويًا فى تجميد الجدل والإبداع

الأدبى الإيطالى ، وظل الشعراء لفترة طويلة مقتصرين على محاكاة الثلاثية الأسطورية وذلك لغياب أى هيكل لدولة مركزية كان من شأنه الإسهام فى استقرار اللغات العامة و"وضع قواعد نحوية لها"(٢١) ، ونيط بالشعر دور الحفاظ على نظام اللغة وقياس كل ما هو أدبى . وإجمالاً يمكننا القول بأنه حتى تحقيق الوحدة السياسية الإيطالية فى القرن التاسع عشر ظلت المسائل الشعرية والبلاغية والجمالية مرتبطة بالجدل حول المعيار اللغوى ، ولم يتشكل الحيز الأدبى الإيطالى إلا فى وقت متأخر بعد أن ظل عاجزاً عن تكديس ثروة نوعية من خلال وضع القواعد النحوية للغة عامة ودعم استقرارها ومساندة قوة سياسية خاصة بدولة لها، ولم يرق الإرث الأدبى مرةً ثانية لمرتبة ثروة قومية – ولاسيما بعد ترقية دانتى لمرتبة شاعر وطنى – إلا فى لحظة تشكيل الوحدة الإيطالية فى القرن التاسع عشر .

ويمكننا اعتباراً من سياق ومن تاريخ لغوى وسياسى وأدبى مختلف إعادة نفس التحليل بالنسبة لألمانيا التى على الرغم من تراكم مبكر لموارد لغوية وأدبية فإنها لم تتوصل – بسبب انقسامها السياسى – إلى جمع موارد أدبية كافية حتى تستطيع الدخول فى مضمار المنافسة الأوروبية قبل نهاية القرن الثامن عشر، وهى الحقبة التى سمحت لها فيها أول يقظة قومية من استعادة الموارد الأدبية باللغة الألمانية بوصفها إرثًا قوميًا . أما روسيا فلم تبدأ عملية تكديس ممتلكاتها الأدبية إلا مع بداية القرن التاسع عشر(٢٢).

معركة اللغة الفرنسية

تعد لابلياد أول ثورة شعرية كبرى أثرت فى الشعر من حيث التنظير والتطبيق خلال ما لا يقل عن ثلاثة قرون ، وذلك سواء فيما يتعلق بالأنواع الأدبية – فقد اختفت تقريبًا القصيدة الغنائية ذات الأدوار وكذلك الموشح الغنائى، وأنواع أخرى رقتها البلاغة الثانية ولم تظهر بعد ذلك إلا مع مالارميه Mallarmé وأبولينار Appolinaire – أم على مستوى استخدام قياس وعروض جديدة (فقد عمم استخدام أبيات الشعر المكونة من ثمانية أو ستة مقاطع وبصفة خاصة البيت المكون من اثنى عشر مقطعًا(٢٣) ، الذى أصبح فيما بعد المعيار لكل المدرسة الكلاسيكية) أو نظام الفقرات الشعرية الذى تم تعميمه فى كل الحيز الأدبى دون إغفال مرجعية العصور القديمة الإجبارية .

ولكن مع هذه البداية فى مجال المنافسة مع اللاتينية لم تستطع اللغة الفرنسية والشعر ادعاء المنافسة سواء فى الواقع أو فى الخيال مع القدرة الهائلة للاتينية على المستوى: الرمزى ، والدينى ، والسياسى ، والفكرى ، والأدبى ، والبلاغى . ويمكننا سرد تاريخ الأدب وكذلك النحو والبلاغة الفرنسية خلال النصف الثانى من القرن السادس عشر وخلال القرن السابع عشر بأسره على أنه التكملة المتابعة لنفس الصراع بغية الوصول إلى نفس الرهان ،وهو صراع يتسم بالضمنية والاستمرارية لرفع اللغة الفرنسية أولاً لتتساوى مع اللغة اللاتينية ثم لتتفوق عليها فيما بعد . وكان تكوين ما نطلق عليه الحركة "الكلاسيكية"(٣٤) التى تعد ذروة هذه الآلية التراكمية، ليس سوى سلسلة من الاستراتيجيات المتلاحقة لتكوين موارد نوعية قادت فرنسا خلال أقل من قرن من العزم على منافسة أقوى اللغات والثقافات على المستوى العالمى وهى اللاتينية – وهذا ما شرع فيه دى بيليه فى مؤلفه الدفاع عن اللغة الفرنسية – إلى نصر محقق وأكيد على اللاتينية خلال القرن السابع عشر . وقد أدى ذلك إلى تفوق معترف به دون تحفظ فى كل أوربا للفرنسية – التى أصبحت "لاتينية الحديثين" – على اللغة اللاتينية .

وتتابعت الجهود فى اتجاه فك رموز ما يطلق عليه مؤرخو اللغة عملية تقنين اللغة أو توحيد عيارها (٣٥)، أى ظهور كتب النحو والقواعد النحوية ودراسات البلاغة وظهور قاموس "الاستخدام الجيد" (Le bon usage) كعمل جماعى ضخم لتنمية "الثروة" اللغوية والأدبية للغة الفرنسية . ويعد الاهتمام البالغ بمسألة اللغة واستخدامها على خير نحو – الذى اتسمت به مملكة فرنسا خلال القرن السابع عشر – الدليل على عزم نوعى فرنسى لتحل اللغة الفرنسية محل اللغة اللاتينية فى السيادة على كل أوربا ولممارسة دولتها الشهيرة التى خولت لها خلال قرون طويلة . والأمر لا يتعلق بالطبع بعزم و لا بمشروع جماعى وصريح ينتقل من جيل إلى جيل بغية إعطاء مملكة فرنسا سبل ممارسة امبراطورية سياسية وثقافية؛ ولكنه يتمثل فقط فى الشكل النوعى الذى تأخذه فى فرنسا الصراعات بين الفقهاء ورجال المجتمع وبين النحويين والكتاب . إنها الآفاق التى تنتشر فيها – بطريقة ضمنية ومنكرة – الصراعات الداخلية لهذا العالم الأدبى ، والأكثر من ذلك هو أن هذه الصراعات الأصلية أعطت للحيز الأدبى الفرنسى رهانه الأول كما عرَّفت الأسلوب الخاص الذى استطاع به . بعد مدرسة لابلياد، "الحفاظ على كيانه" وتوليد الشكل النوعى لموارده الأدبية . وفسرت هذه المنافسة وهذا العزم

الأصليين الأهمية السياسية والأدبية التى اكتسبها الحوار عن اللغة ، وهذا هو سبب عدم القدرة على فهم أى شيء يتصل بتاريخ الأدب والنحو الفرنسيين داخل الحدود الخاصة بالحيز الأدبى والسياسى الفرنسى ؛ فالمنافسة مع اللغات الأوروبية فى مجملها وكذلك مع لغة ميتة ومع ذلك مسيطرة، ظلت لفترة طويلة "المحرك" للإبداعات والمناقشات اللغوية والأدبية.

اللاتينية المدرسية

على الرغم من التأثير المتزايد للمناقشات حول استخدامات اللغة الفرنسية التى أسهمت تدريجيًا فى إضفاء الشرعية عليها، فإن اللاتينية استمرت فى احتلال موقع مركزى ولاسيما من خلال النظام التعليمي والكنيسة . ويصف توماس بافيل Thomas Pavel النظام المدرسى خلال العصر الكلاسيكى حيث كانت اللغة اللاتينية هى لغة التعليم ، وكان التلاميذ مجبرين على استخدامها حتى أثناء الحديث فيما بينهم، ولم يقرأوا سوى للمؤلفين الكلاسيكيين الأكثر شهرة وكانوا مقسمين إلى مجموعات بعضها من مائة شخص والبعض الآخر من عشرة أشخاص ويتم تلقيبهم بلقب سيناتور أو قنصل عند انتهاء الدراسة . واقتصر التعليم المدرسى على استيعاب قائمة تواريخ قصص حياة المشهورين من الرجال والنساء القدماء وأقوال مأثورة ونماذج للقوة والفضيلة "، وفى تلك الحصون المعزولة عن باقى العالم التى تمثلها المدارس [...] كان الاحتفال بالنظام الخيالى يتم عن طريق تقديم مسرحيات تراجيدية مكتوبة باللاتينية الجديدة وموجهة لتلاميذ المدارس"[٣٦] . ويكتب دورخين Durkhein فى كتابه "تطور التعليم فى فرنسا" (L'Evolution pédagogique en France) : "كان الوسط اليونانى الرومانى الذى يعيش فيه التلاميذ خاليًا من كل طابع يونانى أو رومانى ليصبح نوعًا من الأوساط الخيالية والمثالية المليئة - بلا شك - بشخصيات عاشت فى التاريخ، ولكن كان أسلوب تقديمها بعيداً عن كل ما هو تاريخى : فقد تحولت هذه الشخصيات إلى نماذج رمزية للفضيلة والرذيلة ولكل الأهواء الإنسانية [...] وهذه الأنماط العامة التى ينقصها التحديد من شأنها توفير نماذج لمفاهيم الأخلاق المسيحية"[٣٧]. وأدخلت "المدارس الصغيرة لبور رويال بنين" les Petites Ecoles des Messieurs de Port-Royal- التى افتتحت فى بورّرويال عام ١٦٤٣ وفى باريس عام ١٦٤٦- الابتكار التعليمى الوحيد حتى النصف الثاني من القرن الثامن عشر: والذى يتمثل فى إدراج الفرنسية فى مرحلة التعليم الثانوى. "ولم تكتف مدارس بورّرويال بالاحتجاج على المنع المطلق

للغة الفرنسية ولكنها شككت فى السيادة التى خولت بإجماع الآراء حتى ذلك الحين ومنذ النهضة للغة اليونانية واللاتينية"(٣٨) . ويشهد بليسون Pellison نفسه – وهو مؤرخ الأكاديمية الفرنسية والمؤرخ الرسمى للملك – على سطوة اللغة الفرنسية فى مجال تعليم "العلماء الحاذقين" بقوله : "عندما قدموا لى عند نهاية تعليمى بالمدرسة عدداً من القصص والمسرحيات الجديدة – وكنت فى ذلك الوقت طفلاً صغيراً – لم أكف عن السخرية منها ، وكنت دائماً أرجع لشيشرون وتيرونس Térence اللذين كنت أجدهما أكثر تعقلاً"(٣٩) .

ويدأ صراع "الحديثين" ضد تعليم اللاتينية فى وقت مبكر، والدليل على ذلك معارضة السيد لوجران M.Le Grand عام ١٦٥٧ "للمدعين" الذين تمتلىء عقولهم باللغة اللاتينية وهم عاجزون عن ممارسة الفرنسية بطريقة سليمة ، ويقول : "والمؤكد أن العقول المكبلة باللغة اللاتينية واليونانية التى تعرف كل ما لا جدوى له بالنسبة للغتها، وتثقل حديثها بكلام ملتبس وبتكلف فى التصوير لا يمكن لها اكتساب هذا النقاء الطبيعى وهذا التعبير الفطرى اللازم والضرورى لكتابة رثاء فرنسى بحق . فالقواعد النحوية والتعبيرات اللغوية المختلفة تتخبط فى رؤوسهم لتشكل فوضى من الاصطلاحات التعبيرية واللهجات ؛ فبناء الجملة فى الواحدة يتناقض مع بنائها فى الأخرى، فاليونانية تلوث اللاتينية والعكس صحيح، وكلتاهما معاً تفسدان الفرنسية [...] فلهما تقاليد اللغات الميتة لا تقاليد اللغات الحية"(٤٠) .

وفى دراسته المعنونة "عن مزايا اللغة الفرنسية على اللغة اللاتينية" الصادر عام ١٦٦٧ تناول مسألة معرفة إذا كانت السنوات الأولى لحكم ولى العهد، الابن البكر للويس الرابع عشر يجب تخصيصها "لربة الشعر اللاتينى" أو "لربة الشعر الفرنسى"، بيد أن تعلم اللغة اللاتينية من خلال نظام التعليم خلق وضعاً حقيقياً من الثنائية اللغوية، واستمرت الثقافة اللاتينية – بالرغم من عملية إصباغ الشرعية على اللغة الفرنسية – لمدة طويلة جداً فى الإمداد بقائمة من النماذج والموضوعات التى غذت الأدب الفرنسى المكتوب .

استخدام شفاهى للغة

ويعد فرانسوا دى ماليرب François de Malherbe (١٥٥٥ – ١٦٢٨) أول من وضع قوانين اللغة والشعر الفرنسيين ، ومن هذا المنطلق يعد ثانى أكبر الثوريين

النوعيين للغة الفرنسية . وعلى الرغم من معارضته لعلم جمال جماعة لابلياد ولشعر دى بورت Desportes – أحد أتباع رونسار Ronsard– يمكننا وضعه ضمن باقى مشروع دى بيليه؛ لاتباعه – وإن اتخذ دروبًا أخرى – نفس عملية "إثراء" اللغة الفرنسية. ولكن ماليرب جدد وسمح بالخروج من إشكالية محاكاة اللاتينية ؛ فبمجرد الانتهاء من أول نقل عن اللاتينى أمكن تأكيد الفروق الحقيقية بين اللغتين .

وكلنا يعلم أن ماليرب كان يضع فى المقام الأول ضرورة إبداع استخدام لغوى مرهف وتأليف "نثر شفهى"(٤١) يسمح بإحياء "السحر" و"النعومة" و"الطبيعية" الخاصة باللغة الفرنسية ويسهم فى الوقت نفسه فى وضع معايير "الحديث السليم" فى مقابل تجرد لغة مكتوبة فقط وبالتالى ميتة : وهى اللغة اللاتينية . وقد قام ماليرب هو الآخر بثورة فى النظام الأدبى بطرحه – كما فعل دى بيليه – رفضًا مزدوجًا : رفضه للشعر الاجتماعى والمتحذلق لرجال البلاط وكذلك رفضه لشعر الفقهاء من شعراء اللاتينية الجديدة . وكتب تلميذه راكان Racan: "بغية السخرية من الذين ينظمون أبيات شعر باللاتينية كان يقول : لو عاد فيرجيل وهوراس إلى العالم لاستأجرا المقرعة من بوربون Bourbon وسيرمون Sirmond"(٤٢) . واقترح ماليرب – فى مقابل الأجيال الجديدة من أتباع مدرسة لابلياد الذين كانوا يستخدمون لهجات عديدة وتركيبات معقدة ويطبقون مذهب الباطنية ésotérisme – تأكيد "الجماليات" الباهرة للغة الفرنسية وتقنينها وتعريف سبل "الاستخدام السليم" لأصواتها انطلاقًا من كون هذه اللغة لغة حية..والأمر لا يتعلق على الإطلاق بإغفال محاكاة المؤلفين اللاتينيين، وإنما سعى ماليرب إلى المواءمة بين ثورة جماعة لابلياد التى تتمثل فى نقل التقنيات اللاتينية إلى اللغة الفرنسية – والتى يضيف إليها ضرورة "الوضوح" و "الدقة" المأخوذين عن نثر شيشرون ، وكذلك أناقة بيت شعر فيرجيل – وبين الرغبة فى التخلص، عن طريق الاستخدام الشفهى– أى الحى والمتغير– من ثقل محاكاة النماذج اللاتينية . وبفضل هذا الإيعاز الذى سرعان ما انتشر فى كل الطبقات المسيطرة –بداية من الصفوة الصغيرة للمثقفين والقضاة ووصولاً إلى نبلاء البلاط– سمح ماليرب للغة والشعر الفرنسيين متابعة عملية تراكم الموارد الأدبية التى بدأتها لابلياد والتى كان يخشى عليها من الجمود – كما حدث فى إيطاليا – بسبب الإفراط فى "الأمانة" فى محاكاة النماذج القديمة .

وشكلت الدعوة إلى الاستعمال اللغوى بطبيعية (مقابل "القدم" المتحذلق) وكذلك العودة إلى ممارسات شفهية للغة، كانت توشك على الجمود داخل نماذج مكتوبة،

الحافز الثانى لتشكيل رأسمال لغوى وأدبى خاص بفرنسا. وتعد مرجعية "حمالو ميناء الكلأ " Crocheteurs du Port au foin الشهيرة شاهداً دقيقًا على رغبة ماليرب فى الابتعاد عن جمود النماذج المتحذلقة..وسمحت إمكانية إبداع استخدام شفهى - بعيد عن ثبات قوانين العصور القديمة و عصر النهضة - بتطوير مجمل الحيز الأدبى الفرنسى كما أعطت للشعراء - بالرغم من التقنيات اللفظية والنحوية للغة الفرنسية - حرية للابتكار.

والشىء المثير للدهشة هو وجود استراتيجيات مماثلة فى عدد من الأحياز الأدبية الواقعة تحت سيطرة فى فترات وسياقات جد مختلفة . ففى البرازيل خلال العقد الثانى من القرن العشرين طالب الحداثيون بالاستخدام الأدبى للغة البرازيلية وتقنينها منذ نشأة "نثر شفاهى" يعيد للماضى المعايير الجامدة للبرتغالية "لغة كامويس" Camoës والتى تشبه لهذا السبب اللغة الميتة ، أما فى أمريكا فى نهاية القرن التاسع عشر، أسس مارك توين Mark Twain الرواية الأمريكية عن طريق الاعتماد على لغة شفهية وشعبية يؤكد بها رفضه لمعايير اللغة الإنجليزية الأدبية ، وهذا اللجوء إلى الممارسات الشفهية - أى إلى التطورات والتغيرات الدائمة للممارسات اللغوية - سمح بتراكم الموارد الأدبية الجديدة وتأسيس الممارسات الأدبية على الطابع المتحرك غير المكتمل للغة ما والبعد بهذه الطريقة عن النماذج المتحجرة.

واستكمل فوجلاس Vaugelas العمل الذى بدأه ماليرب بملاحظاته على اللغة الفرنسية Remarques sur la langue française التى نشرت عام ١٦٤٧ وهى عبارة عن كتيب عن "حسن التصرف اللغوى"[٤٣] ويضم توصيات لتعريف استخدام جيد للغة الشفهية التى ترتكز على قواعد التداول اليومى بين "الناس" والممارسة الأدبية لأفضل "المؤلفين". "ويتم تعريف حسن استخدام اللغة [...] بأنه أسلوب حديث الجزء الأقوم من البلاط وفقًا لأقوم أسلوب كتابة لأقوم جزء من مؤلفى العصر ، وعندما أقول البلاط فإننى أقصد النساء والرجال والعديد من سكان المدينة التى يقطن فيها الملك، والذين بفضل اتصالاتهم مع رجال البلاط يشاركونهم فى تقاليده"[٤٤] ، ويتناسب حسن الاستخدام الاجتماعى الذى يحدده حديث رجال البلاط تناسبًا تامًا مع الاستخدام والممارسات الأدبية لأفضل المؤلفين . وتعد الأهمية التى تم إيلاؤها إلى حديث "الناس"- الذى أصبح الحكم فى حسن الاستخدام الشفهى ونموذجًا للكتابة القويمة - علامة جلية على نوعية رأس المال اللغوى الفرنسى الذى يستكمل مرحلة تراكمه ؛ والتأكيد على طابع اللغة بوصفها حية وبوصفها لغة حديث نحاول حلها وتنظيم استخدامها، سيسمح بإدخال بعض التعديلات فى التقنينات والأنواع واللغة الأدبية .

وبسبب تبعية اللغة المكتوبة للغة الشفهية، تمكنت بعض الأشكال الأدبية - ذات الطبيعة الجامدة والثابتة والمتعلقة بنماذج قديمة - من التطور بصورة أسرع عن مثيلاتها فى دول أخرى - مثل إيطاليا - المحصورة فى نماذج مكتوبة قديمة تبحث فيها - على العكس - اللغة العامة عن نماذج للاستخدام الشفهى .

عبادة اللغة

منذ استقرار الملك وحاشيته شبه الدائم فى باريس فى نهاية القرن السادس عشر، ثم تمركز السلطة الملكية ودعمها طوال القرن السابع عشر حتى أوج المركزية خلال عهد لويس الرابع عشر، حدث انتقال للنشاط الفكرى بصورة شبه كاملة إلى باريس . وانطوت هذه السيادة لباريس على تزايد نفوذ البلاط وتعاظم سلطة الصالونات ، فكانت هذه الأماكن الاجتماعية ملتقى مختلف مكونات عالم المثقفين من العلماء ورجال المجتمع وشعراء المجتمع ونسائه - اللائى تم التأكيد على دورهن الأساسى فى نشر فن حياة وفن حديث جديدين - وانتشرت عبر تلك الصالونات مسألة اللغة وامتدت إلى مجموع أعضاء الطبقة الحاكمة . فقد خرجت اللغة واستخدامها الصحيح والحديث والفن الأدبى - كما لم يحدث فى أى مكان آخر فى العالم فى نفس الفترة - من المدارس ومن مكاتب المثقفين ، وأصبحت مادة لفن الحياة وفن الحديث. "تتحول الآن لغة الملك ولغة باريس الفرنسية فى حديث ، المثقفين إلى لغة حية تحرص على تفردها وأصالتها وطبيعيتها ، وهى تترقب لكسب السمات الأسلوبية التى امتدحها فقه اللغة الإنسانى فى نثر شيشرون."[٤٥]

ولفترة طويلة نسبت حركة التقنين المكثفة التى انتشرت خلال القرن السابع عشر الفرنسى "لحساسية علماء النحو الجمالية"؛ فقد خلف القرن السادس عشر نوعًا من "الفوضى اللغوية" مما استوجب ضرورة "إعادة إقرار" نظام وتعادل وتناغم للغة[٤٦]. ويفسر فارتبورج Wartbürg قلق علماء النحو بالضرورة السياسية لأن يكون لفرنسا لغة فريدة وموحدة حتى يتسنى إقامة اتصال اجتماعى أفضل بعد الفوضى التى سادت فى العهود السابقة ، وهو يصف بذلك طبقة حاكمة موحدة تسعى لحماية مصالح المجتمع على المدى الطويل[٤٧] . و على العكس من ذلك يمكننا الاعتقاد بأنه اعتباراً من نظام التحالفات والعداوات المتتالية بين علماء النحو و"رجال المجتمع" من ضباط المستشارية ورجال القانون ورجال الأدب تم تنظيم تقنين اللغة ، وتأليف قاموس حسن الاستخدام ،

وتنظير المبادىء التي تؤسسه وقواعد الصياغة الأدبية ؛ وبالتالى استخدام أكثر المؤلفين نفوذًا لإقرار معايير تصويب اللغة . وأسهمت المنافسات بين الفقهاء و رجال المجتمع وبين رجال الأدب وعلماء النحو ورجال البلاط(٤٨) في جعل اللغة أداة لتفكير اجتماعى مستحدث غير عادى ورهانًا اجتماعيًا أساسيًا وفريدًا فى أوربا(٤٩). واستطاع فرديناند برونو Ferdinand Bruno إعطاء تعريف تام للنوعية اللغوية والأدبية للغة الفرنسية فيقول: "كانت سيادة النحو [...]أكثر استبدادًا وأطول مدة فى فرنسا عنها فى أى بلد آخر"(٥٠) ، فكانت الأعمال الوصفية في مجال التعبير والنحو والإملاء والهجاء أكثر بكثير منها فى دول أوروبية أخرى(٥١) . وبالإضافة إلى هذه الأعمال الوصفية وهذه المنافسات المرتبطة باللغة، يتعين إضافة الأمر المهم الذى اختاره ديكارت عام ١٦٣٧ باسم العقل وهو التخلى عن اللاتينية التى كانت حتى ذلك الحين لغة الفلسفة (ومن وجهة النظر تلك يمكننا أن نفهم بصورة أفضل التناقض بين ديكارت وأنصار الفلسفة المدرسية (Scolastiqués) ، وقد استطاع كتابة "مقال فى المنهج" Le discours de la méthode باللغة الفرنسية . واعتمد كتاب "القواعد النحوية العامة والعقلانية" للبورروبال الصادر عام ١٦٦٠ تأليف أرنو Arnauld ولنسولو Lancelot على الأسلوب الديكارتى لفرض فكرة مذهب نحوى "عقلانى".

وعلى ذلك لا يمكننا تحويل عملية "توحيد نمط"(٥٢) اللغة الفرنسية التى شهدناها فى فرنسا خلال كل فترة القرن السابع عشر إلى مجرد ضرورة "للاتصال" لازمة للمركزية السياسية (٥٣) ، فالأمر يتعلق بالأحرى بعملية فريدة لتشكيل موارد نظرية ومنطقية وجمالية وبلاغية أمكن من خلالها وضع قيمة أدبية بحتة (نوع من "القيمة المضافة" الرمزية) ، وهو ما يطلق عليه أدبية اللغة الفرنسية – أى تحول اللغة الفرنسية إلى لغة أدبية – وسمحت هذه الآلية – التى تمت بطريقة متوازية ومتصلة من خلال اللغة ووضع الأشكال الأدبية – بمنح اللغة نفسها استقلالاً ذاتيًا وتحويلها تدريجيًا إلى مادة أدبية وجمالية . ويقول أنطونى لودج :Anthony Lodge "كانت القيمة الرمزية للغة والتأكيد على دقة المعيار اللغوى محور اهتمامات للطبقات العليا لمجتمع كان جمال اللغة فيه – كما يقول برونو Brunot– أحد عوامل التميز الرئيسة"(٥٤). ولذا أصبحت اللغة مادة عقيدة فريدة ورهانها.

وفى عام ١٦٣٧ اشترك قصر رمبوييه L'hôtel de Rambouillet فى "مشاحنة نحوية" حول كلمة "لأن" (car) ، فأداة الربط تلك كانت قد ارتكبت خطأً كبيرًا لعدم إعجاب

ماليرب بها ، وشعر جومبرفيل Gomberville بالزهو لأنه تجنب استخدامها في الأجزاء الخمسة لمؤلفه بوليكسندر .Polexandre ، ولما بلغت المشكلة الأكاديمية درستها بتعجل سخر منه سانت افيرمونت Saint-Evremont في مؤلفه "كوميديا الأكاديميين" (La Coméd-ie des Académistes): وانتهت إلى تفضيل "بسبب" parce que عليها ، واستتبع ذلك معركة من الرسائل الهجائية ، واستنجدت مدموازيل دي رمبوييه Mlle de Rambouillet بفواتير Voiture(أحد رواد معسكر رجال المجتمع) ؛ وأجاب بعريضة دفاع حاكى فيها الأسلوب "النبيل" بسخرية وقال : في الوقت الذي تتسبب الأموال في مآس في مختلف أنحاء أوربا، لا أرى شيئًا أجدر بالشفقة من الاستعداد للتصيد وشن الهجوم ضد كلمة أفادت لمدة طويلة هذه المملكة، وبدت رغم خصومات المملكة العابرة كلمة فرنسية لائقة [...] ، ولست أعرف الفائدة من محاولة تجريد كلمة "لأن" car من مزاياها وإلحاقها بكلمة "بسبب" parce que، ولا السبب في التعبير بثلاث كلمات عما يمكن التعبير عنه بثلاثة حروف، وأكثر ما أخشاه – يا آنستي – هو الاستمرار على هذا النهج بعد هذا الظلم ، فلن يكون من الصعب شن هجوم على كلمة "لكن" mais ولا أعلم هل ستظل كلمة "لو" si في مأمن . وبعد أن يسلبونا كل أدوات الربط ستطالبنا هذه العقول الجميلة باستخدام لغة الملائكة، وإن بدا ذلك غيرممكن فسوف يضطروننا على الأقل ألا نتحدث إلا بلغة الإشارات [...] ، ومع ذلك يبدو أنه بعد أن عاشت كلمة "لأن" car ألف ومائة سنة تتمتع بالقوة والثقة وحضرت بطريقة مشرفة مجلس ملوكنا، زالت عنها الحظوة وهي الآن مهددة بنهاية عنيفة ، وإني لا أنتظر إلا ساعة سماع أصوات حزينة في الهواء تقول: ماتت "لأن" العظيمة....(٥٥)

واعتبارًا من حكم لويس الرابع عشر (في ١٦٦١) كان رأس المال المتراكم كبيرًا والعقيدة راسخة في قوة هذه اللغة حتى إنه بدأ الاحتفال بانتصارها على اللغة اللاتينية وانتصارها في أوربا . ونشر – أيضًا – لويس لولابورور Louis le Laboureur عام ١٦٦٧ دراسة تحمل اسم "من مزايا اللغة الفرنسية على اللغة اللاتينية"، كما لو كان هناك بد من تأكيد تفوق اللغة الفرنسية ، ولكن ظهرت في ١٦٧١ "محادثات أريست وهوجين" (Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène) للأب بوهور (٥٦) Bouhours التي تحتفل بتفوق اللغة الفرنسية على اللغات الحديثة الأخرى، وكذلك على اللاتينية "بالكمال الذي وصلت إليه هذه اللغة في زمن أول الأباطرة"(٥٧). وفي عام ١٦٧٦ أكد فرنسوا شاربنتييه في "الدفاع عن اللغة الفرنسية للنقش بها على قوس النصر" (Défense de la langue française pour l'inscription de l'Arc de Triomphe)، على أن اللغة

الفرنسية هى لغة أكثر شمولية من اللاتينية فى ذروة مجد الإمبراطورية الرومانية ؛ وبالتالى فهى أقوى من "اللاتينية الحديثة" التى يستخدمها "الفقهاء" . ولقب ملكه (لويس الرابع عشر) "بالملك أغسطس الثانى": فهو مثل الملك أغسطس محبوب الشعوب ومصلح الدولة ومؤسس القوانين والرفاهية العامة [...] ، وتستفيد كل الفنون الجميلة الأخرى من تقدم اللغة الرائع... فقد ارتقى كل من الشعر والبيان والموسيقى إلى درجة من الامتياز لم تكن قد ارتقت إليها من قبل..."(٥٨) .

ومنذ عام ١٦٨٧ بدأت المعركة بين أنصار القديم والحديث (٥٩) ، ووقف فيها شارل بيرو Charles Perraut – والذى حظى بتأييد الأكاديميين – إلى جانب الحديثين ضد بوالو Boileau (ولابروييـر La Bruyère ولافونتين La Fontaine) الذين دافعوا عن القدماء...وقد أكد شارل بيرو فى قصيدته "قرن لويس العظيم" (Le siècle de Louis le Grand) عام ١٦٨٧ تفوق قرن لويس الرابع عشر على قرن أغسطس . ووضع انتصار مؤيدى الحداثة نهاية العهد الذى بدأه دى بيليه عام ١٥٤٩ ، وانتهت استراتيجية محاكاة القدماء التى ابتدعها دى بيليه بمطالبة الحديثين فى نهاية القرن السابع عشر بوضع حد لسيادة القدماء . وقد غير الحديثون أسلوبهم ؛ فقد أضحت المحاكاة من الآن فصاعدًا غير مجدية ، وانتهت عملية الاستيراد والتحرر ، وأكد بيرو فى "المقارنة بين القدماء والحديثين" (Parallèles des anciens et des modernes) التى نشرت بين عامى ١٦٨٨ و ١٦٩٢، تفوق الحديثين فى كل الأنواع: "شهدت كل أنواع الفنون ارتقاء إلى درجة الكمال فى قرننا تفوق ما كانت عليه فى زمن القدماء"، فالذين نطلق عليهم "الكلاسيكيين" والذين يتخذون من القدماء مرجعية للمحاكاة الأدبية ونموذجًا لها يجعلون منشور بيرو ممكنًا ؛ فهم معروفون ببلوغهم ذروة "قرن لويس الرابع عشر" ، وانتصار الأدب وقدرة اللغة الفرنسية لأنهم يمثلون قمة عملية تنمية الموارد الأدبية . ويجسد الكلاسيكيون فى أعمالهم وفى اللغة التى يستخدمونها انتصار الفرنسية على اللاتينية ، ولم يستطع بيرو الإعلان عن معارضته لمحاكاة القدماء والمطالبة بإنهاء سيادة اللاتينية إلا لأن كل هؤلاء الكتاب كانوا قد أنهوا عملية المحاكاة إلى أقصى حد. ولم يكن تأكيد أنصار الحداثة سوى التنظير للحرية التى حققها "الكلاسيكيون"، فإذا كان بيرو يرى أن كورنى Corneille وموليير Molière وباسكال Pascal ولافونتين la Fontaine ولابروييـر la Bruyère وكذلك فواتير وسارازان Sarasin وسان أرمان Saint-Arman يفوقون "القدماء" فذلك لاعتباره إياهم كتابًا "وصلوا بطريقة ما إلى منتهى الكمال" (مقارنة جزء I.)

ولذلك لا يمكننا تحويل المعركة إلى مجرد مواقف سياسية كما سجل تأريخ الأدب التقليدى (٦٠)، والذى جعل من القدماء أنصاراً للملكية المطلقة ومن الحديثين أنصاراً لشكل أكثر تحرراً للجمهورية، وذلك باسم مفهوم صريح منطو على مغالطة تاريخية صريحة . وفى هذه الحالة كيف يتسنى لنا فهم التمجيد الصريح لحكم لويس الرابع عشر فى كتاب بيرو "قرن لويس العظيم" ؟ ويسمح تحليل عملية تراكم رأس المال الأدبى داخل الحيز الأدبى الفرنسى فقط بفهم الرهان الحقيقى والضمنى والمستقل – أى النوعى الأدبى – للمعركة، أى بتصور علاقة القوة مع اللاتينية ، وفى الوقت نفسه لسلطة اللغة ومملكة فرنسا فى مواجهة هيمنة اللغة اللاتينية المنحصرة والمرفوضة.

إمبراطورية اللغة الفرنسية

كان انتصار الفرنسية ساحقًا فى فرنسا وكذلك فى باقى أوربا، وأصبح نفوذها مؤكداً حتى تحول الإيمان بتفوق اللغة الفرنسية إلى حقيقة فى الأذهان وكذلك فى الواقع ، والأكثر من ذلك وجودها الواقعى لاقتناع الجميع بها كأمر بديهى . وقد نجح الفرنسيون فى الإيمان بالانتصار النهائى للغة الفرنسية على اللاتينية وفرضوا هذه العقيدة، كما نجحوا وفقًا للتصويرات التى تشترك الصفوة الأوروبية فى الاعتقاد بها فى فرض "السلطة" التى تمارسها هذه اللغة على النموذج الدقيق للسيطرة اللاتينية . ومن ثم انتشر بسرعة هائلة استخدام اللغة الفرنسية فى كل أوربا ، وتدريجياً مع حروب لويس الرابع عشر والمعاهدات التى أبرمها، أصبحت اللغة الفرنسية هى لغة الدبلوماسية ولغة المواثيق الدولية . ولم يفرض هذا الاستخدام عبر الوطنى نفسه بفضل هذه "الإمبراطورية" – كما يقول ريفارول Rivarol– التى تمارسها من الآن فصاعداً "بصورة طبيعية" الفرنسية، ولكن منذ أن قلبت – بعد قرن ونصف قرن من الصراعات ومن تراكم الموارد النوعية – علاقة السيطرة التى كانت تخضع فرنسا ومعها كل أوربا للاتينية .

وأصبحت اللغة الفرنسية شبه لغة أم ثانية فى ألمانيا وروسيا فى الأوساط الأرستقراطية، ومن جهة أخرى أصبحت لغة ثانية للحوار و"المجاملات". ولكن كان الإيمان بها أقوى داخل الولايات الألمانية الصغيرة ، فخلال كل القرن الثامن عشر – وبصفة خاصة فى الفترة ما بين ١٧٤٠ و ١٧٧٠ – تعلقت الممالك الألمانية تعلقًا كبيراً باستخدام اللغة الفرنسية فى المجتمع ، وفى وسط أوربا و أوربا الشرقية وحتى فى إيطاليا انتشر الاتباع المتحمس للنموذج الفرنسى . ويعد استخدام بعض الكتاب للغة

الفرنسية لكتابة أعمالهم الأدبية مثل الألمانيين : جريم Grimm ، وأولباخ Holbach ، والإيطاليين : جاليانى Galiani ، وكازانوفا Casanova ، وكذلك كاترين الثانية ، وفردريك الثانى ، والإنجليزى هاملتون Hamilton ، ثم الروس الذين تخلوا عن الألمانية لصالح استخدام الفرنسية، علامة بارزة على القيمة الأدبية الممنوحة لها . وتأسست خاصية هذا النموذج لشمولية اللغة الفرنسية على نسق النموذج اللاتينى وأخذت شكله..ولم يأخذ شكل سيطرة فرنسية أى نظام منظم لصالح فرنسا، فقد فرضت اللغة الفرنسية نفسها على الجميع دون مساندة أى سلطة سياسية، كلغة الجميع وللجميع وفى خدمة الجميع، كلغة للحضارة وللحوار الراقى تمتد "سلطتها" على أوربا كلها . وقد ميز موضوع تعدد الجنسيات هذه السمة الغريبة "لنزع القومية" - الظاهرية على الأقل - للغة الفرنسية [٦١] ، وتم الاعتراف بسيطرة اللغة الفرنسية بوصفها "عالمية" كما تم تجاهل طابعها القومى . فالأمر لا يتعلق بسلطة سياسية أو بنفوذ ثقافى لخدمة سلطة قومية ولكن بسيطرة رمزية تم استشعار وزنها لزمن طويل ولاسيما عند ظهور باريس كعاصمة عالمية للأدب، تمارس "حكمها" - وفقًا لتعبير فيكتور هوجو- على العالم باسرة ، وكتب القديس ديفونتين Desfontaines فى عهد لويس الرابع عشر قائلاً : "ما مصدر هذه الجاذبية نحو اللغة المقترن بالنفور من الأمة؟"، إنه الذوق الرفيع لمن يتحدثونها ويكتبونها بتلقائية...إنه الامتياز فى صياغاتهم ، إنه الشكل ، إنها الأشياء ، فقد أدى تفوق الفرنسيين فى الرقة وتفننهم فى الرفاهية والمتعة إلى انطلاق لغتنا ، إنهم يستخدمون ألفاظنا وموضاتنا وحلينا التى تثير فضولهم" [٦٢].

وهذا الانقلاب للسيطرة الثقافية لصالح الفرنسية كلغة "حضارة"[٦٣] - كما سيقول الألمان بعد ذلك بعدة سنوات - أسس نظامًا أوربيًا جديدًا: "نظام دولى علمانى" [٦٤]، ويشكل طبع الحيز السياسى والأدبى الأوروبى بالطابع العلمانى - الذى يعد إحدى السمات المؤسسة للسيادة الفرنسية - آخر النتائج المترتبة على العملية التى بدأها دى بيليه ودراسة الآداب القديمة ضد سيطرة اللاتينية ، وبهذا المعنى يمكننا فهم هذه العملية كحركة أولى لاستقلال مجمل الحيز الأدبى الأوروبى الذى كان بعيداً كل البعد عن سطوة الكنيسة وسيطرتها ، وبقى للكتاب - وهو ما حدث فى القرن الثامن عشر وبصفة خاصة فى القرن التاسع عشر - التخلص أولاً من سطوة الملك وسيطرته ثم من التبعية للقضية القومية .

وإذا كان من المؤكد عدم قبول العالم الأدبي الفرنسي وكذلك كل الصفوة الأوروبية لها على هذا النحو إلا بسبب ضخامة رأس المال والطابع الفريد لصراع المثقفين الفرنسيين وهما العاملان اللذان فرضا هذا الإيمان الاستثنائي "بالكمال" المفترض للغة الملك وبعظمة ما سوف يطلق عليه فولتير "قرن لويس الرابع عشر"؛ مما ولد – أيضاً – نظاماً للتصورات الأدبية – الأسلوبية – اللغوية يمكن حتى يومنا هذا قياس آثاره.

وأصبح فولتير بعد ذلك أحد أعظم مهندسي بناء وإعادة بناء هذه العظمة الكبيرة للعصر الكلاسيكي الفرنسي الذي لا مثيل له...(٦٥). وباستخدامه لكل الوسائل لبناء أسطورة عصر ذهبي سياسي وأدبي، صنع فولتير الطابع الأبدي للكلاسيكية وخلق الحنين إلى الأوقات السعيدة "لعظمة" لويس الرابع عشر، وبصفة خاصة وضع الكتاب الذين يطلق عليهم "كلاسيكيين" في قمم لا يمكن بلوغها الفن الأدبي تجسيداً للأدب نفسه ، وأسهم في إعطاء مظاهر تاريخية للتصوير الأسطوري للتاريخ الذي كان يفترضه هذا الإيمان وهذا النوع من تقسيم التاريخ إلى حقبات تاريخية جعل من حكم لويس الرابع عشر عهداً "مثالياً" لا يمكن محاكاته . ويقول في كتابه قرن لويس الرابع عشر الصادر في ١٧٥١: "يبدو لي أنه عند توافر عدد كاف من الكتاب ذوي النوعية الجيدة الذين تحولوا إلى كلاسيكيين لا يمكن السماح باستخدام تعبيرات سوى تعبيراتهم، وإعطائها نفس المعنى، وإلا بعد وقت قليل لن يتمكن الناس من فهم الأعمال المكتوبة في القرن السابق [...] ، إنه زمن جديد باهتمام الأجيال القادمة، ذلك الزمن الذي كانت أصوات أبطال كورني وراسين ، وشخصيات موليير وسيمفونيات لولي Lully ، وأصوات بوسوييه Bossuet وآل بوردالو Les Bourdaloue تصل ليسمعها لويس الرابع عشر والملكة المشهورة بذوقها الرفيع ، وكونديه Condé ، وتورين Touraine، وكولبير Colbert، وكل هذا الحشد من العظماء الذين ظهروا في كل المجالات . ولن يتكرر هذا الزمن حيث كان يتوجه دوق لاروشفوكو La Rochefoucauld مؤلف كتاب "الحكم" Les maximes بعد انتهائه من المناقشة مع باسكال أو مع آرنو Arnauld لمشاهدة مسرحية لكورني ".

وبالفعل لا يمكن فهم هذا الإيمان – ولاسيما الألماني – بنموذج "الكلاسيكية" الفرنسية ورغبة الكتاب والمفكرين المعلنة في التفوق على هذا النموذج، إلا عن طريق هذا التصوير "لكمال" جسده في حقبة تاريخية لبلد بعينه يتعين منافسته . ولا يتسنى لنا فهم شغف سيوران Cioran بلغة "الكلاسيكية" الفرنسية ورغبته في استخدامها إلا عبر هذا الإيمان الموروث من ألمانيا بهذا الكمال المتفرد للغة والأدب .

ونجد في دراسة "عن الأدب الألماني" (٦٦) التي نشرها ملك بروسيا باللغة الفرنسية عام ١٧٨٠ مذهب كمال الكلاسيكية الفرنسية(٦٧) . وقد أشرنا إلى أن هذا النص يعد علامة أكيدة على السيادة التامة للغة الفرنسية ، ولكن يتعين إضافة أن تصوير التاريخ نفسه (وتاريخ الفن) الذي يعتمد عليه الكتاب، والذي يشترك فيه الملك مع مفكري وفناني ألمانيا خلال الأجيال التالية، هو نوع من الاستمرارية المتقطعة الكلاسيكية: مثل اليونان في زمن أفلاطون وديموستين Démosthène، وروما في زمن شيشرون وأغسطس Auguste، وإيطاليا في زمن النهضة، وفرنسا في عهد لويس الرابع عشر .

ولذا كان أقصى ما يمكن أن تصبو إليه ألمانيا هو احتلال مكانة في تاريخ عالمي للثقافة، يتكون من تتابع "للقرون" وتجسد فيه كل أمة بدورها المثل الأعلى الثابت، قبل اختفائها على أثر انحطاطها في انتظار بلوغ أمة أخرى مرحلة النضج .

ويرى فريدريك الثاني ضرورة اتباع نموذج اللغة الفرنسية لتعويض "تأخر" ألمانيا والإسهام في ظهور "كلاسيكيات" ألمانية جديدة ، ويقول في مؤلفه "في عهد لويس الرابع عشر، انتشرت اللغة الفرنسية في كل أوربا؛ ويرجع ذلك – جزئيًا – إلى حب النوعية الجيدة من المؤلفين التي ازدهرت في ذلك الحين ، وكذلك إلى حب ترجمة القدماء الجيدة المتوفرة في ذلك الوقت أيضًا . وأصبحت هذه اللغة الآن جوازًا للمرور يسمح لك بدخول كل المنازل وكل المدن . وبفضل لسان هؤلاء القوم فقط يمكنك الاستغناء عن عدد من اللغات كان يتعين عليك معرفتها وكانت ستثقل عقلك بالكلمات". ويضيف قائلاً: "سيكون لدينا مؤلفونا الكلاسيكيون وسيستشعر كل فرد الرغبة في قراءة أعمالهم للاستفادة منهم..وسيتعلم جيراننا اللغة الألمانية وستكون هي لغة البلاط الملكي في عدد كبير من البلدان ، ومن الممكن أن تنتشر لغتنا – بعد صقلها وتحسينها لصالح كتابنا – في كل أوربا..."(٦٨). وقد انفصل هيردر عن هذا النموذج الذي وضعه فولتير وصادق عليه فريدريك الثاني .

ويعد "الحديث عن عالمية اللغة الفرنسية" الشهير، الذي كتبه ريفارول عام ١٧٨٤، الرد على سؤال طرحته أكاديمية برلين وهو "ما الذي جعل اللغة الفرنسية لغة عالمية؟ لماذا تستحق هذه الميزة ؟ وهل من المنتظر أن تحتفظ بها ؟". وطرح السؤال نفسه بهذا الأسلوب يدل على أن "حديث" ريفارول يعد آخر شهادة على سيطرة فرنسا على أوربا

وعلى أنها بداية تدهورها . وكان هيردر قد أعلن عن نظرياته المناهضة للعالمية أي المناهضة للفرنسية قبل ذلك باثنى عشر عاماً (فى ١٧٧٢) أمام نفس هذه الأكاديمية – أكاديمية برلين – والمعروف أن هذه المذكرة الأولى "بحث عن أصول اللغات" Traité sur l'origine des langues ستستخدم كراية للأفكار الجديدة ذات الطابع القومي، والتى ستوفر أدوات جديدة للصراع ضد هيمنة اللغة الفرنسية وتنتشر فى كل أوربا . وهذا ما يسمح لنا بالقول بأن ريفارول قد ألقى نوعًا من الخطب التأبينية لا الخطب التقريظية .

ولكن هناك لحظة أساسية فى تاريخ تشكيل هذا التراث الأدبى الفرنسى من جهة لأن هذا التراث يعيد ويجمع كل العناصر المشتركة للعقيدة التى تسمح بشرح أصل هذه السيطرة الثقافية المعترف بها فى كل أوربا وفهمها، ومن جهة أخرى لأننا نرى فيه ظهور قوة جديدة تشكك فى السيطرة الفرنسية هى: إنجلترا . ومنذ ذلك الحين ستبدأ عملية رفض "السيطرة" الفرنسية على جبهتين ؛ وهما الجبهتان اللتان ستشرعتان فى هيكلة الحيز الأدبى الأوروبى خلال القرن التاسع عشر كله : إنهما ألمانيا وإنجلترا .

ومن مطلع "الحديث"، يقارن ريفارول بين الامبراطوريتين الرومانية والفرنسية فيقول: "يبدو أن الوقت قد حان لنتكلم عن عالم فرنسى كما فعلنا من قبل عن العالم الرومانى. والفلسفة التى ضاقت من رؤية الناس منقسمين على الدوام بسبب المصالح السياسية المختلفة تشعر الآن بالرضا لرؤيتهم اليوم وهم يتشكلون فى شتى بقاع العالم ليكونوا جمهورية تحت سيادة لغة واحدة"(٦٩) . والأمر يتعلق بتذكير تعريف العالمية على النحو المتعارف عليه فى فرنسا (وكما سيشكك فيها هيردر): إنها استعادة وحدة العالم بعيداً عن التقسيمات السياسية ، وبعبارة أخرى يقبل كل فرد هذه السيادة التى ترتفع فوق مصالح الأنصار أو الأفراد أو الوطنيين كافة : "لم تعد اللغة الفرنسية ولكنها لغة الإنسانية". وهذه الجملة التى تذكر عادة للتدليل على غطرسة الفرنسيين هى فى الواقع أسلوب آخر للتعبير عن أن سيادة اللغة الفرنسية التى لا يمكن إنكارها يتم تجاهل طبيعتها الفرنسية – أى كونها لغة وطنية من شأنها خدمة مصالح الأفراد فى فرنسا والفرنسيين– وإقرارها كلغة عالمية، أى يملكها الجميع وتعلو على مصالح الأفراد . وتمارس فرنسا "سيطرة"، أى سلطة لم يستطع أى انتصار عسكرى فرضها،

وهى نوع من السيطرة الرمزية، ويشرح ريفارول: "منذ ذلك الانفجار استمرت فرنسا فى تقديم المسرح والملابس والذوق وأساليب ولغة وفن حياة جديد ، وقبعات تجهلها الدول التى تحيط بها.. وهو نوع من السيطرة لم يمارسها أى شعب من قبل ، وأرجو أن تقارنوا هذه السيطرة بسيطرة الرومان الذين نشروا لغتهم والعبودية وبنوا ثروتهم على سفك الدماء وحطموا كل شىء حتى حطموا أنفسهم"(٧٠) . وبتعبير آخر تفوق سلطة اللغة الفرنسية، التى تتسم باللباقة والدقة، سلطة اللاتينية .

ويتأسس هذا الطابع العالمى على ما يطلق عليه ريفارول "حلبة الأمم" أى مجال منافساتهم ، ومن ثم فإن انتصار فرنسا واللغة الفرنسية على الرغم من مزايا كل اللغات الأخرى – المعروضة بطريقة دقيقة ومثقفة – هو انتصار "للوضوح" كما يقول ريفارول ، وهو يكرر ما أصبح عاملاً مشتركًا من المفترض تأسيسه "لتفوق" اللغة الفرنسية فى ذاتها على اللغات الأخرى ويصيغه بهذه الكبرياء التى يتسم بها المسيطرون فيقول: "ما ينقصه الوضوح ليس فرنسيًا، ما ينقصه الوضوح يمكن أن يكون إنجليزيًا أو إيطاليًا أو يونانيًا أو لاتينيًا"(٧١).

وهذا الحديث هو آلة حرب حقيقية صُنِّعت للصراع ضد أخطر منافسى فرنسا داخل "حلبة الأمم" الأبدية، ذلك البلد الذى يعارض بعنف السيطرة الشاملة للفرنسية على المستوى العالمى ألا وهو إنجلترا . ويقول ريفارول: "إن الفرنسيين والإنجليز شعبان "تجمع بينهما الجيرة والمنافسة...وبعد أن تصارعا لمدة ثلاث مائة عام لا على السيادة ولكن على البقاء، يتصارعان اليوم حول المجد الأدبى ويتقاسمان منذ قرن أنظار العالم" . وتكمن خطورة إنجلترا فى مسألة التهديد الذى تمثله قوتها التجارية ؛ فقد أصبحت لندن أهم وأغنى ميدان اقتصادى فى أوربا...ويأخذ ريفارول فى الاعتبار عدم الخلط بين ما يطلق عليه "الثقة الكبيرة فى مجال الأعمال" التى تتمع بها إنجلترا وبين القوة المفترضة فى مجال الأدب ، فعلى العكس من ذلك يحاول الفصل بينهما لإعطاء الفرصة لفرنسا لتخليد سلطتها الأدبية، مفترضًا بصورة مسبقة عدم القدرة على استخلاص سلطة رمزية من سلطة اقتصادية: "اكتسبت إنجلترا ثقة كبيرة فى مجال الأعمال ويبدو أنها تحاول نقل هذه الثقة الخيالية إلى مجال الآداب، فاكتسب أدبها طابع المبالغة الذى يتنافى مع الذوق الرفيع"(٧٢) . وبتعبير آخر قام ريفارول برسم حدود فاصلة بين النظام الاقتصادى و النظام الأدبى ولكنه لا يستطيع حتى الآن

التفكير حقًا فى مسألة الاستقلال الأدبى ومن ثم تصور - كما فعل بعده بقرنين فاليرى لاربو - خريطة أدبية مستقلة تماماً عن الخريطة السياسية .

المعارضة الإنجليزية

أصبحت إنجلترا بدءاً من نهاية القرن الثامن عشر أكبر معارضى النظام الفرنسي . ويقول لويس ريو Louis Réau :"لا يقوى الإنجليز على تحمل ادعاءات اللغة الفرنسية لنفسها بالعالمية، وهم الذين يشعرون بالعظمة بسبب انتصاراتهم على لويس الرابع عشر، كما يشعرون بالزهو من انطلاق أدبهم والذى يمثله : دريدن Dryden ، وأديسون Addison ، وبوب Pope ، وسويفت "Swift (٧٣) . وبالفعل صاحب النهضة الاقتصادية والسياسية لإنجلترا تقنين للغة ومطالبة برأس مال أدبى نوعي: ففى الوقت الذى خاض فيه دريدن وستيل Steel وسويفت حملة لصفاء اللغة انتهى النحويون والمعجميون من تحديد الشكل الحديث للغة الإنجليزية .

ويتعين الإقرار بأنه بعد فرض الفرنسية كلغة رسمية خلال الغزو النورماندى (١٠٦٦) ظهرت الإنجليزية الموحدة الثابتة المعيارية، وكانت أهم خاصية لتاريخ الأمة الإنجليزية هو ما نتج عن تحررها إزاء السلطة الرومانية خلال القرن السادس عشر من تحويل كل السلطات إلى الملك وحده: وذلك عندما نصب نفسه كقائد أعلى لكنيسة إنجلترا عن طريق مرسوم السيادة (الذى أصدره عام ١٥٣٤). وتزود هنرى الثامن بسلطة مطلقة على المستويين السياسى والدينى، وارتبط بذلك توحيد النظام اللغوى بتوحيد النظام الدينى: فكان قداس يوم الأحد فى كل المملكة يتضمن قراءة أجزاء من الإنجيل العظيم Great Bible(١٥٣٩) وكتاب الصلوات العامة (١٥٤٨) The Book of common Prayer، ولكن اكتسبت اللغة السوقية شرعيتها بعد ذلك بوقت طويل، والمؤكد - كما هو الحال بالنسبة للألمانية - منع الاعتراض على سيطرة اللغة الرومانية فى المجال الدينى إدانة سيادة اللاتينية فى مجالات المعرفة والدراسة والشعر.. وكان الأمر يبدو وكأن اتِّباع مذاهب الإصلاح الدينى قد أدى إلى منع إضفاء الطابع "العلمانى" (أى تحقيق استقلال) على المعارضة الأدبية واللغوية ، وهذا هو السبب فى احتفاظ اللاتينية فى إنجلترا -- رغم الانفصال عن الكنيسة الرومانية - بكل نفوذها الأدبى الخالص لفترة طويلة . ولم يحرر عمل النحويين "اللغة العامة" من النموذج اليونانى-اللاتينى إلا

فى وقت متأخر جداً، وتوسع كتاب "قواعد لغة" الذى ألفه جون كوليه John Colet فى عقد مقارنة دقيقة بين اللاتينية واللغة المحلية، انتهى إلى إقرار نفس الاستثناءات والأدوات ونفس التصريفات ونفس التراكيب (٧٤) . وقد اعتمد هنرى الثامن هذا الكتاب رسمياً عام ١٥٤٠ ، وتم استخدامه كنموذج لتلاميذ المدارس والنحويين حتى نهاية القرن الثامن عشر .

ولم يتأكد نشاط تقنين اللغة إلا فى القرن الثامن عشر فقط لكن دون إنشاء أية مؤسسة تشريعية مركزية من طراز الأكاديمية الفرنسية ، "وكانت مراقبة القواعد جزءاً من عمل النحويين والمثقفين والتربويين الذى أقره الاتفاق فى الرأى الاجتماعى الذى كان يحترم التدرجات الهرمية القائمة(٧٥) . وأخفى هذا الاستقلال الظاهرى عملية تملك قومى للأدب وإن لم تقتصر على إنجلترا فقد كانت قوية فيها ، ويرى ستيفان كولينى(٧٦) Stefan Collini أن العادة التى تتمثل فى اعتبار "الأدب الإنجليزى" أفضل تعبير عن الطابع القومى أى أدق تجسيد للهوية القومية، تعد إحدى السمات المميزة لإنجلترا، فقد أصبح الأدب – فى إنجلترا خاصة – إحدى الوسائل المهمة لتأكيد الهوية القومية وتعريفها . ويتصل هذا التعريف الأدبى اتصالاً وثيقاً بالمنافسة القوية مع فرنسا ، وفى الواقع على الرغم من عدم اتخاذ القومية الإنجليزية نفس أشكال القوميات الأوروبية(٧٧) الأخرى، فإنه يمكننا مع ذلك الاعتقاد بأن تعريف الهوية تم فى نهاية القرن الثامن عشر كرد فعل للسلطة الفرنسية . وقد عبر هذا الرفض للهيمنة الفرنسية عن نفسه من خلال بغض حاد للفرنسيين يساوى قدر عجرفتهم للتأكيد على السلطة المطلقة للفرنسية، وكان عمل البناء القومى موجهاً بصفة خاصة ضد فرنسا التى اشتهرت بالعداء والاستبداد والكاثوليكية، وقام على أساس "الاختلاف" الذى ستمثله البروتستانتية (٧٨) ، وبنفس هذا المنطق تأكد الأدب – الذى اتخذ طابعاً "قومياً" بطريقة تدريجية أى الذى تمت الإشارة إليه بوصفه "إنجليزياً" أى بوصفه ملكية إنجليزية – ضد السيطرة الفرنسية .

ومن خلال الأدب بصفة خاصة تحولت "الكليشيهات" إلى موضوعات تعد خصائص الأمة الإنجليزية وتم تكوينها أيضاً لمواجهة السيطرة الفرنسية (٧٩) . وترتبط فكرة عبقرية "فطرية" للفردية والأمانة – على سبيل المثال – ارتباطاً وثيقاً "بتعريف ذاتى" سياسى معاد للتعريف الفرنسى: وتم الربط بين نزعة الفرنسيين نحو الجدلية السياسية

(بين الاستبداد والثورة) والاصطناع الشكلي وبين المغزى الأخلاقي المشكوك فيه لأدبهم (٨٠) . وتعد فكرة "هبة" إنجلترا للحرية، والحكومة النيابية فكرة تم صياغتها لمواجهة غزو أسطورة السياسة الفرنسية، وتعزى نزعة إنجلترا تلك إلى عجز الإنجليزى عن تطوير فكر معنوى منهجى ، ولهذا تمثلت موهبة الأدب القومى فى الوفاء لثراء الحياة وتعقيدها مع عدم الانسياق إلى الأصناف المعنوية لنظام ما (٨١) . وصنعت هذه المعارضة الهيكلية للهيمنة الأدبية واللغوية الفرنسية من إنجلترا القوة الأدبية الأولى المنافسة لفرنسا .

ثورة هيردر

وقع فى أوربا فى الفترة ما بين عامى ١٨٢٠ و ١٩٢٠ ما يطلق عليه بنديكت أندرسون "ثورة فقهية لغوية-معجمية" ، كما ظهرت فى الوقت نفسه حركات قومية ، وتسببت نظريات هيردر - التى أعلنها اعتباراً من نهاية القرن الثامن عشر وانتشرت بسرعة كبيرة فى أوربا عن طريق المعارضة المعلنة للسلطة الفرنسية - فى أول توسع للحيز الأدبى فى أوربا بأسرها . ولم يقترح هيردر أسلوب رفض جديد للهيمنة الفرنسية يصلح لألمانيا وحسب ، ولكنه طبق أسلوباً نظرياً سمح لكل الأراضى الواقعة تحت سيطرة سياسية بابتكار حلولها الخاصة للصراع لنيل استقلالها، وبإقامة علاقة وثيقة بين الأمة واللغة سمح لكل الشعوب غير المعترف بها على المستويين السياسى والثقافى بالمطالبة بوجود (أدبى وسياسى) فى ظل جو من المساواة .

ولكن وطأة النموذج التاريخى والأدبى الفرنسى وبديهية فلسفة التاريخ التى كانت تنقلها - بصورة ضمنية ولكن قوية - الثقافة الفرنسية أجبرتا هيردر على وضع مادة نظرية تحتوى على مفاهيم جديدة . ويعد مؤلفه الذى كتبه عام ١٧٧٤ تحت عنوان "فلسفة أخرى للتاريخ للإسهام فى تعليم الإنسانية" آلة حرب ضد فلسفة فولتير وعقيدته المعلنة فى تفوق عصر الكلاسيكية "المستنير" على أى عصور تاريخية أخرى . وعلى العكس من ذلك أكد هيردر على تساوى قيمة العصور الماضية ولاسيما العصور الوسطى (٨٢)، مرتكزاً على أن لكل عصر ولكل أمة خاصيتها ، وأنه يتعين الحكم على كل منها وفقاً لمعاييرها الخاصة ؛ ومن هنا فإن لكل ثقافة مكانتها وقيمتها المستقلة عن غيرها ، وفى مواجهة "الذوق الفرنسى" نشر - بالاشتراك مع جوته وموسار Mlöser -

عن طريقة اللباقة والفن الألمانية" (١٧٧٣) De la manière et de l'art allemands عبر فيه بصفة خاصة عن إعجابه بالإنشاد الشعبى وبأوشيان Ossian وبشكسبير الذين يمثلون فى رأيه ثلاثة نماذج للطبيعية وللقوة فى المجال الأدبى ، وشكلوا معًا ثلاثة "أسلحة" ضد السلطة الأرستقراطية متعددة الجنسيات للعالمية الفرنسية: أولاً الشعب ثم التقليد الأدبى غير المنبثق عن العصور القديمة اليونانية - اللاتينية؛ وفى مواجهة "التصنع" و "التجميل" المقترنين بالثقافة الفرنسية، قرر هيردر -ثالثًا- الإطراء على شعر يتسم "بالأصالة" و "بالشعبية" وكذلك على إنجلترا . ويسمح الرسم العام لبنيان العالم الأدبى الدولى الآخذ فى التكون بفهم أفضل لأسباب اعتماد الألمان دائمًا على إنجلترا ورأسمالها الأعظم والمؤكد، ألا وهو شكسبير . ويفترض تصوير علاقات القوى قدرة القطبين المضادين للقوة الفرنسية على الاعتماد على بعضهما البعض ، وقد استفاد الإنجليز بطريقة تماثلية من إعادة تقييم الرومانسيين الألمان لشكسبير للاعتراف به فى المقابل كثروتهم الأدبية القومية الكبرى .

ويسعى - أيضًا - هيردر إلى شرح سبب ظهور أدب معترف به عالميًا فى ألمانيا : وبالنسبة له كل أمة - شأنها شأن الجهاز العضوى الحى - يتعين عليها تنمية "عبقريتها" الخاصة، وألمانيا لم تصل بعد إلى مرحلة النضج ، وباقتراحه العودة إلى اللغات "الشعبية"، ابتكر هيردر أسلوبًا جديدًا للتراكم الأدبى لم يعلن عنه قبله. وهذه النظرية - بالمعنى الثورى - ستسمح لألمانيا - رغم "تأخرها" - بالدخول فى المنافسة الأدبية الدولية ، وبمنح كل بلد وكل شعب مبدأ وجود وكرامة متساويين تقريبًا ، باسم "التقاليد الشعبية" التى تشكل أساس ثقافة كل أمة وتطورها التاريخى . وبتحديد "روح" أو حتى "عبقرية" الشعوب كمصدر لكل إبداع فنى ؛ أحدث هيردر لفترة طويلة انقلابًا فى كل التدرجات الهرمية الأدبية وفى كل الافتراضات التى كان لا يمكن المساس بها حتى ذلك الحين والتى كانت تشكل "الأصالة" الأدبية.

واقترح هيردر تعريفًا جديدًا للغة (مرآة الشعب) وللأدب : "اللغة هى الوعاء والمحتوى للأدب" - كما ذكر فى مؤلفه "نبذات" Fragments الصادر فى ١٧٦٧ - وهو تعريف مناهض للتعريف الأرستقراطى للغة الفرنسية السائدة ، وقد أحدث انقلابًا فى مفهوم الشرعية الأدبية وبالتالى فى قواعد اللعبة الأدبية الدولية . ويفترض هذا التعريف تحول الشعب نفسه إلى قالب ورحم أدبى مما يسمح بقياس "عظمة" أدب، عن طريق كثرة أو "أصالة" تقاليده الشعبية ، وابتكار هذه الشرعية الأدبية الأخرى (القومية

والشعبية) سيسمح بتراكم نوع آخر من الموارد غير المعروفة حتى ذلك الحين فى العالم الأدبى، ربطت بصورة أكبر بين الأدب والسياسة: فكل الأمم "الصغيرة" فى أوربا أو فى أى مكان آخر سوف يكون لها الحق فى المطالبة بوجود مستقل ترتبط فيه السياسة بالأدب وذلك انطلاقًا من تشريف الشعب لها .

أثر هيردر

فى ألمانيا كان دور هيردر محوريًا، وتأثر الكتاب الرومانسيون تأثرًا بالغًا بأفكاره ، واستفادوا من فلسفته التاريخية واهتمامه بفترة العصور الوسطى وبالشرق وباللغة ودراسته للأدب المقارن ومفهومه للشعر كأعظم وسيلة "للتعليم" القومى . وكان كل من هولدرلين Hölderlin ، وجان بول Jean Paul ، ونوفاليس Novalis ، والأخوة شليجيل les frères Schlegel ،وشيلينج Schelling ، وهيجل Hegel ، وشليرمخر Schleirmacher ، وهمبولت Humboldt من أكبر قراء هيردر ، وكان هيردر أول من تكلم عن مفهوم "الرومانسية"، بمعناه "الحديث"، المقابل لمفهوم "الكلاسيكية" أو "القدم": ومن هنا تأسست مطالبة الألمان بالحداثة فى مواجهة الهيمنة الثقافية الفرنسية . فمع موسار Möser و هيردر بدأ فى ألمانيا توجيه اللوم للفرنسيين بسبب "سطحيتهم وتفاهتهم وفسقهم فى الوقت الذى طالبت فيه ألمانيا بالقوة والنزاهة والأمانة"(٨٣).

وبالنسبة لباقى ألمانيا يجدر الحديث عن العمل الناتج عن نوع من "أثر هيردر" حيث يتعلق الأمر بآثار عملية لتطبيق بعض الأفكار الأساسية لهيردر أكثر من تشكيل نظرى وسياسى بحت لفكره ، فـ"أفكار حول فلسفة تاريخ الإنسانية" (١٧٨٤- ١٧٩١) - الذى يعد بلا شك أشهر أعمال هيردر - لاقى منذ ظهوره نجاحًا عظيمًا فى المجر حيث قرىء باللغة الألمانية(٨٤) . وكلنا يعلم أن الفصل المخصص للسلاف فى هذا المؤلف كان له أثر عظيم حيث تم اعتبار هيردر "رائد الإنسانية الكرواتية" و "الأول فى مجال حماية السلاف والثناء عليهم" (٨٥) . وكان أكبر حافز كرره دائمًا النمساويون والرومانيون والبولنديون والتشيك والصرب والكروات يتمثل فى حق الكتابة باللغة الأم وضرورتها، وعرف هيردر فى روسيا عبر ترجمة كينيه Quinet لأعماله إلى اللغة الفرنسية ، وفى الأرجنتين كان تأثيره السياسى عظيمًا خلال أواخر القرن التاسع عشر ، وفى الولايات المتحدة شكلت مجموعة الموضوعات "أدب وأمة وإنسانية" من خلال

نصـــوص جـورج بانكروفت Georges Bancroft – أحـد تلامـيـذ جـوتنجين Göttinigen الأمـريكيين الذين واصلوا التعليم على يد تلاميذ هـيردر – المذهب الأكبر للهيردارية الأمريكية . ويقول بانكروفت (٨٦):"أدب أمة هو أدب قومي" ويضيف: "تحمل كل أمة في ذاتها درجة كمال لا تقبل المقارنة" (٨٧).

وأسس نظام الفكر الذى طوره هيردر نوعًا من الترادف بين اللغة والأمة ، ولذلك ارتبطت المطالب القومية التى ظهرت خلال القرن التاسع عشر فى كل أوربا بالمطالب اللغوية ، فاللغات القومية الجديدة التى عقد العزم على فرضها كانت قد اختفت تقريبًا من حيز الاستخدام خلال فترة السيادة السياسية مثل : اللغة المجرية ، والتشيكية والبلغارية ، واليونانية، إلخ . ، أو أصبح وجودها قاصرًا على شكل شفهى كلهجة إقليمية أو كلغة ريفية – مثل : السلوفانية ، والرومانية ، والنرويجية ، والسلوفاكية ، والأوكرانية ، واللتوانية ، والفينية إلخ (٨٨). وفى الوقت الذى تم فيه تأكيد الثقافة الوطنية وتم إعادة تقييم اللغة – التى تعد أداة للتحرر وللنوعية القومية – ظهر النحويون والمعجميون واللغويون الذين نظموا قواعدها النحوية وكتابتها وتعليمها . ويفسر الدور الرئيسى الذى قام به فى كل العصور الكتاب وبصورة أكبر المفكرون فى بناء القوميات بصورة جزئية، خضوع الإنتاج الفكرى للمعايير القومية (٨٩) .

واستخدمت دواوين شعر هيردر نفسه ومجموعاته القصصية الشعبية – التى نشرت قبل الأقصوصات الشهيرة للأخوة جريم – كنموذج لمجموعات الأقصوصات والأساطير الشعبية التى ظهرت بعد ذلك فى كل أوربا . فقد نشر التشيكى فرنتيشك سيلاكوفسكى *Fantisek* Celakovsky فى الفترة ما بين ١٨٢٢ و ١٨٢٧ ثلاثة مجلدات من الأناشيد الشعبية السلافية ثم كتاب يضم ١٥ ألف من الأمثال الشعبية والأقوال المأثورة السلافية، كما نشر السلوفانى ستانكو فراز Stanko Vraz قصائده الإيليرية (*)، كما جمع فوك كرادزيتش Vuk Karadzic بعد مراسلاته مع جاكوب جريم Jacob Grimm أناشيد شعبية صربية ، والمعروف أن الشاب إبسن شارك هو نفسه فى النرويج – بعد ذلك بوقت – فى حركة النهضة القومية ، وانتقل بين الفلاحين لدراسة مظاهر "الروح" النرويجية .

(*) خاصة بمنطقة إيليريا : وهى منطقة جبلية فى البلقان ، قرية من البحر الأدرياتيكى .

وإيجازًا فإن هذا "الابتكار" للغات والآداب التى يطلق عليها "شعبية" والذى توالى فى أوربا كلها (وحتى خارجها)، هو النتيجة التعادلية لحركة وضع القواعد النحوية التى ظهرت فى القرنين السادس والسابع عشر ، وسمحت للأمم الأوروبية الآخذه فى الظهور بابتكار أدوات جديدة لمحاربة السيطرة – التى وصفت بالكاملة – للغة اللاتينية . إن الانقلاب الذى أحدثته نظريات أو أثر هيردر فى جمهورية الآداب لا يمكن فهمه إلا عن طريق تاريخ هذا العالم الذى نقدمه هنا فى خطوط عريضة، أى بمنطق تكوين الحيز الأدبى الدولى . ولأن دخول الحيز الأدبى يعنى الدخول فى المنافسة ولأن الحيز الأدبى لا يتشكل ولا يتحدد إلا عن طريق المنافسات التى تظهر فيه، يتعين وصف المفاهيم النظرية والثورات وفهمها داخل النظام الفلسفى أو الأدبى، بوصفها أدوات فى الصراع بهدف الحصول على الشرعية الأدبية ، وخلال هذه الفترة، فإن هذه الأقطار الأوروبية التى تسعى للحصول على استقلالها السياسى هى التى بدأت فى عملية "تأميم" لغوى وأدبى .

وتشكل فترة التحرر من الاستعمار، التى بدأت تقريبًا فى أعقاب الحرب العالمية الثانية – والتى لم تنته بعد- المرحلة الثالثة الكبرى فى تشكيل الحيز الأدبى الدولى . ومن هذا المنظور فهى تعد التكملة والامتداد لثورة هيردر: فقد خضعت الأمم الجديدة المستقلة لنفس الآليات السياسية – الثقافية ، وصاغت هى الأخرى مطالب لغوية وثقافية وأدبية . وتتمثل نتائج التخلص من الاستعمار فى العالم الأدبى فى استمرار الثورات القومية والأدبية فى أوربا فى القرن التاسع عشر ، ومن خلال مختلف المظاهر السياسية لمفهوم "شعب"، قدمت الشرعية الشعبية لهؤلاء القادمين الجدد طريقًا للنجاة على المستويين اللغوى والأدبى .

وكما حدث فى القرن التاسع عشر فى أوربا، سمح إعادة تجميع الحكايات والأساطير الشعبية بتحويل إنتاج شفهى إلى أدب (مكتوب) ، وأثارت العمليات الفولكلورية الأولى فى كل أوربا حركة لجمع القصص الشعبية ، وبعد فترة حل علم العادات محل هذه العمليات الفولكلورية التى ارتبطت بالعقيدة الكلاسيكية فى "روح" الشعب و "عبقريته" . وعلم العادات هو علم استعمارى تم استخدامه لصالح خلق نوعية ثقافية جديدة تسمح – بصفة خاصة – بتخليد العقيدة فى "أصل" شعبى ريفى ، وكذلك باستكمال عمليات جمع تراث شفهى وحصره وإعلانه كتراث نوعى وقومى . وفى عهود

وسياقات تاريخية مختلفة، هناك تفسيران لنفس العقيدة فى هوية ونوعية شعبية وأصيلة . ووفقًا لنفس منطق تراكم ثروة أدبية وفكرية ناقصة شرع الكتاب فى الدول التى حصلت على استقلالها فى المغرب وأمريكا اللاتينية وأفريقيا السوداء فى نفس هذه العملية ولكن هذه المرة باتباع نموذج علم العادات .

وظهرت المشكلة اللغوية بطريقة مماثلة تقريبًا: فكما حدث فى العديد من البلدان الأوروبية فى القرن التاسع عشر، غالبًا ما كانت الدول التى حصلت على استقلالها مزودة بلغات ليس لها وجود أدبى حقيقى وتتسم بصفة خاصة بتقاليد شفهية عريقة . واعتمد الخيار القومى والأدبى الذى واجهه مثقفو هذه البلاد – استخدام لغة المستعمر أو تشكيل تراث لغوى وأدبى خاص – بصورة بديهية على ثراء هذه اللغات وأدبيتها وكذلك على مستوى التقدم الاقتصادى .

ولاحظ دانيال باجيونى Daniel Baggioni أن مشكلات محو الأمية التى ظهرت فى نهاية القرن الماضى "فى جنوب أوربا والبلقان بالنسبة للدول-الأمم الصغيرة، مثل: بولندا ، ورومانيا ، وبلغاريا ، ويوغوسلافيا ، وألبانيا وحتى اليونان، كانت حصيلة لمجموعة من المعوقات الناجمة عن اقتصاد يقوم فى غالبه على الزراعة ويتسم بالتخلف وأمية على نطاق واسع ووحدة وطنية هشة وحديثة ومستوى تكنولوجى ضعيف وصفوة محدودة ومستقطبة نحو الإنتاج الفكرى الأجنبى" (٩٠)، تظهر الآن وبنفس الأسلوب فى الدول الآسيوية أو الأفريقية الشابة.

ولكن إحدى خواص الوضع فى فترة ما بعد الاستعمار يرجع إلى آثار فرض اللغات الأوروبية بطريقة منهجية وموضوعية على الأراضى المحتلة ، ويتسم الوضع – أيضًا – بتعقيد أشكال التبعية وبالتالى بتعقيد الاستراتيجيات اللازمة للتخلص منها . ولكى يؤخذ بهذا الشكل، يفترض الحيز الأدبى القومى فى الواقع حصول الأمة على استقلال سياسى حقيقى... ولكن الدول الحديثة هى أيضًا الدول الأكثر تبعية على الصعيدين السياسى والاقتصادى... ولما كان الحيز الأدبى تابعًا نسبيًا للهياكل السياسية فإن التبعيات الأدبية الدولية تعد بصورة جزئية نتاج هياكل السيطرة السياسية الدولية ؛ ولذا يتعين على الكتاب الذين اكتسبوا مواقع جديدة فى عالم ما بعد الاستعمار الصراع ليس فقط – مثل كتاب الأحياز الأدبية الثرية – ضد السطوة السياسية القومية ولكن أيضًا ضد السطوة الدولية التى يمكن أن تكون سياسية وأدبية فى آنٍ واحد .

إن القوى السياسية الدولية التي تمارس اليوم على الأحياز الأدبية الفقيرة تأخذ أشكالاً تلميحية: فالأمر يتعلق بصفة خاصة بفرض لغوى [شديد القوة] وسيطرة اقتصادية (على سبيل المثال وضع اليد على نظام النشر)، وهذا هو السبب في إمكانية خلود السيطرة الثقافية واللغوية والأدبية وبالطبع السياسية على الرغم من إعلان الاستقلال الوطني . ومن هنا يمكننا الجزم بأن علاقات القوى الأدبية ترتبط جزئيًا بعلاقات القوى السياسية .

الهوامش

(1) En France, c'est l'Etat qui impose, à partir de la seconde moitié du XVIIe siècle, l'emploi exclusif de la langue française. Cf. Michel de Certeau, Dominique Julia, Jacques Revel, *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois : L'enquête de Grégoire, Paris, Gallimard, 1975*.

(2) Cf. le texte de Samuel Beckett "Dante... Bruno. Vico... Joyce ،"dans *Our Examination Round His Factification for Incamination of Work in Progress (1929) : recueil collectif d'études sur Work in Progress, imaginé par Joyce en réponse aux violentes critiques* anglo-saxonnes de l'Œuvre en cours qui paraissait alors en français dans diverses revues sous ce titre générique. Voir *infra, p. 445-447*.

(3) B. Anderson, *op. cit.*, p. 77 - 91 .Le sociolinguiste D. Baggioni désigne le même phénomène sous le nom de "première révolution écolinguistique d'Europe occidentale ،"D. Baggioni, *Langues et Nations en Europe, op. cit.*, p. 73-94

(4) Eric Hobsbawm et Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1983.

(5) Marc Fumaroli, "Le génie de la langue française ،"*Les Lieux de mémoire*, Nora (éd.), III, *Les France*, t. 3 ،*De l'archive à l'emblème*, Paris, Gallimard, 1992 ،p. 914.

(6) *Ibid.*, p. 915.

(7) L'humanisme est aussi un retour aux autres langues de l'Antiquité : le grec et l'hébreu. C'est à partir de là qu'on peut corriger le "mauvais" latin médiéval et se dire plus proche des Anciens que des clercs. Lire le grec permet de relire enfin la Bible par-dessus la Vulgate.

(8) Le mot, anachronique, est utilisé ici pour subsumer sous un même terme le champ universitaire et littéraire.

(9) F. Braudel, Le *Modèle italien*, Paris, Arthaud, 1989 ،p. 42-47.

(10) *Ibid.*, p. 45.

(11) *Ibid.*, p. 46.

(12) Cf. Françoise Waquet, *Le Modèle français et l'Italie savante. Conscience de soi et perception de l'autre dans la République des lettres. 1660 - 1750*.Rome, Ecole française de Rome, 1989.

(13) Luther n'est pas le premier à traduire la Bible. En même temps que lui ou juste avant, d'autres l'ont traduite (quelquefois partiellement) pour réformer l'Eglise de l'intérieur.

(14) D. Baggioni, *op. cit.*, p. 109.

(15) M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 917.

(16) *Ibid.*, p. 921.

(17) Cf. Robert-Henri Bautier, *Chartes, sceaux et chancelleries. Etudes de diplomatique et de sigillographie médiévales,* Genève, Droz, et Paris, Champion, coll. " Mémoires et documents de l'Ecole des chartes ", 1990.

(18) Joachim du Bellay, *Deffence et Illustration de la langue francoyse,* Henri Chamard (éd. crit.), Paris, Librairie Marcel Didier, 1970, p. 108 - 109.

(19) Cf. Joseph Jurt, "Autonomie ou hétéronomie : Le champ littéraire en France et en Allemagne ", *Regards sociologiques,* n° 4, 1992, p. 12.

(20) Cf. Reinhard Krüger, "Der Kampf der literarischen Moderne in Frankreich (1548 - 1554) (Le combat des modernes en littérature), *Nation und Literatur im Europa der früchen Neuzeit, Klaus Garber (ed.), Tübingen, Niemeyer, 1989, p. 344 - 381.*

(21) Colette Beaune, *Naissance de la nation France,* Paris, Gallimard, 1985, p. 300 *sq.*

(22) J. du Bellay, *op. cit.*, p. 76 - 77 et 88.

(23) *Ibid.*, p. 45.

(24) *Ibid.*, p. 47. Je souligne.

(25) Métaphore qu'on retrouvera presque dans les mêmes termes chez les romantiques allemands au moment de la mise en œuvre de leur "programme de traduction" et dans le manifeste "anthropophage" des modernistes brésiliens des années 1920. Cf. Pierre Rivas "Modernisme et primitivisme dans *Macounaïma* ", Mário de Andrade, *Macounaïma*, édition critique P. Rivas (éd.), Paris, Stock-Unesco, coll. " Littératures latino-américaines du XXe siècle" 1996. L'ethnologue Roger Bastide a comparé l'entreprise de la Pléiade à celle de l'anthropophagie moderniste brésilienne " : *Macunaíma visto por um francês* ", *Revista do Arquivo Municipal,* n° 106, São Paulo, janvier 1946.

(26) J. du Bellay, *op. cit.*, p. 42. Je souligne.

(27) M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 929.

(28) François Lopez, "Le retard de l'Espagne. La fin du siècle d'or ", *Histoire de la littérature* espagnole, t. 2, *XVIIIe siècle-XIXe siècle-XXe siècle,* Jean Canavaggio (éd.), Paris, Fayard, 1994, p. 14.

(29) Voir *infra*, p. 445 - 447.

(30) M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 925.

(31) D. Baggioni distingue "grammatisation "et "grammaticalisation ,"et retient la définition de la "grammatisation "donnée par S. Auroux :processus qui conduit à décrire et à outiller une langue sur la base de deux technologies :la grammaire et le dictionnaire. *op. cit.*, p.93.

(32) *Ibid.*, p. 62 - 65 .

(33) Cf. Jean-Pierre Chauveau, *Poésie française du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1987 ,p. 13 .Voir aussi Jacques Roubaud, La *Vieillesse d'Alexandre :essai sur quelques états du vers français*, Paris, Ramsay, 1988.

(34) Le premier sens de "classique "est, il faut le rappeler " :qui mérite d'être imité ."

(35) Cf. R. Anthony Lodge, *Le Français. Histoire d'un dialecte devenu langue*, Paris, Fayard, 1997 ,p. 205 - 247 .

(36) Thomas Pavel, *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, 1996 ,p. 152-155 . Voir aussi Georges Snyders, *La Pédagogie en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, PUF, 1965 ,chap. III, "Le rôle de l'Antiquité :le monde latin comme clôture ,"p. 67-83.

(37) Emile Durkheim, préface de M. Halbwachs, Paris, 1938 ,rééd. PUF, 1990, p. 287.

(38) *Ibid.*, p. 306 - 307.

(39) Cité par M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 961.

(40) M. Le Grand, *Discours*, précédant René Bary, *Rhétorique françoise*, Paris, 1653 ,cité par M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 960 - 961 .

(41) M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 941.

(42) Racan, *Vie de Monsieur de Malherbe*, Paris, Gallimard, coll. "Le Promeneur ,"1991 ,p. 42 - 43 .

(43) R. A. Lodge, *op. cit.*, p. 232.

(44) Claude Favre de Vaugelas, *Remarques sur la langue française* (1647) ,J. Streicher (éd. crit.), Genève, Slatkine Reprints, 1970 ,II, p. 3.

(45) M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 943.

(46) R. A. Lodge, *op. cit.*, p. 228 .

(47) W. von Wartburg, *Evolution et Structure de la langue française*, Berne, Franke, 1962.

(48) P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982 ,notamment p. 47 - 49 ; Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, "Le nom d'écrivain "Paris, Editions de Minuit, 1985 ,p. 270 *sq.*

(49) R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France,* Paris, Nizet, 1951.

(50) Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française,* (13 vol.), Paris, Colin, 1966 ,t. III, p. 4.

(51) R. A. Lodge, *op. cit.,* p. 213.

(52) D. Baggioni définit "Les procès de standardisation des langues communes au cours des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles "par la conjonction 1) d'un "équipement épilinguistique :orthographe, grammaires, dictionnaires... :2) d'une instrumentalisation de la langue par la théorie (logiques, rhétoriques, poétiques) et la pratique (textes de référence, corpus littéraire de prestige) :3) d'institutions et d'instruments de diffusion et de contrôle linguistique (écoles, académies...). *op. cit., p. 125.*

(53) *Ibid.,* p. 187.

(54) R. A. Lodge, *op. cit., p. 230.*

(55) Voiture, *Poésies,* H. Lafay (éd. crit.), Paris, Société des textes français modernes, 1971.

(56) Cf. G. Doncieux, *Un jésuite homme de lettres au XVIIe siècle. Le père Bouhours,* Paris, Hachette, 1886.

(57) M. Fumaroli, *loc. cit., p. 959.*

(58) François Charpentier, *Défense de la langue française...,* Paris, 1676 ,M. Fumaroli, *loc. cit., p. 955.*

(59) Cf. Bernard Magné, *La Crise de la littérature française sous Louis XIV. Humanisme et rationalisme,* Lille, 1976 ,2 vol.

(60) Pour une critique de la vision traditionnelle de la querelle, cf. J.-M Goulemot, *Le règne de l'Histoire. Discours historiques et révolutions, XVIIe-XVIIIe siècles,* Paris, Albin Michel, 1996 ,p. 164 - 172.

(61) Cf. J. Jurt, "Sprache, Literatur, Nation, Kosmopolitismus, Internationalismus. Historische Bedingungen des deutsch-franzosischen Kulturaustausches", *Le Français aujourd'hui :une langue à comprendre,* Gilles Diesterweg, Franz-Joseph Meissner, Janos Riesz, Ulf Wielandt (éds.), Francfort, Diesterweg, 1992 ,p. 230- 241.

(62) M. Fumaroli, *loc. cit.,* p. 964.

(63) Cf. notamment Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs,* Paris, Calmann-Lévy, 1973.

(64) M. Fumaroli, *loc. cit.,* p. 965.

(65) Et aujourd'hui encore, toute une part de l'historiographie littéraire du classicisme est l'héritière directe (ou la victime ?) de cette représentation partielle et partiale. Cf. J.-M Goulemot, *Le Règne de l'Histoire, op. cit., p. 164.*

(66) Frédéric II de Prusse, *op. cit.*

(67) On sait que Frédéric II de Prusse avait entretenu une correspondance avec Voltaire avant d'accéder au trône et que Voltaire vécut à Berlin auprès de lui entre 1750 et 1753 .C'est précisément pendant cette période que l'écrivain français écrivit et publia *son Siècle de Louis XIV.*

(68) Frédéric II de Prusse, *op. cit.*, p. 81 - 82.

(69) Rivarol, *De l'universalité de la langue française,* Paris, Obsidiane, 1991 ,p. 9 .Je souligne.

(70) *Ibid.*, p. 34 .

(71) *Ibid.*, p. 39.

(72) *Ibid.*, p. 37.

(73) Louis Réau, *L'Europe française au siècle des Lumières,* Paris, 1938 ,rééd. Albin Michel, 1971 ,p. 291.

(74) Cf. D. Baggioni, *op. cit.*, p. 153.

(75) *Ibid.*, p. 154 .

(76) Stefan Collini, Public Moralists, *Political Thought and Intellectual Life in Britain, 1850 - 1930* ,Oxford, Clarendon Press, 1991.

(77) Et ceci est capital pour comprendre l' "exception "anglaise,

(78) Cf. L. Colley, *Britons. Forging the Nation. 1707 - 1837* ,*op. cit.*

(79) S. Collini, *op. cit.*

(80) *Ibid.*, p. 357.

(81) *Ibid.*, p. 348 - 351.

(82) Hagen Schulze note les immenses conséquences culturelles de la passion nationale allemande au XIXe siècle pour l'histoire du Moyen-Age, et en particulier la promotion dans l'architecture du style néo-gothique dont les Allemands "étaient convaincus que c'était le seul style proprement allemand auquel il fallait "revenir" .*Etat et Nation dans l'Histoire de l'Europe,* Paris, Editions du Seuil, 1996 ,p.198 - 199 (trad. par D. A. Canal).

(83) J. Jurt, *loc. cit.*, p. 21.

(84) Pierre Pénisson, *Johanne Gottfried Herder. La Raison dans les peuples,* Paris, Editions du Cerf, 1992 ,p. 200.

(85) *Ibid.*, p. 201.

(86) L'usage de cette expression démontre qu 'il ne s'agissait pas encore d'une tautologie mais bien d'une idée neuve.

(87) Cité par P. Pénisson, *Ibid.*, p. 204 - 205 .Je traduis.

(88) Cf. E. Hobsbawm, *op. cit.*, p.73 *sq.;* voir aussi B. Anderson, *L'Imaginaire national, op. cit.*, p.82-85 ;et William M. Johnston, *L'Esprit viennois. Une histoire intellectuelle et sociale* 1848 - 1938 .Paris, PUF, 1985 ,p. 313 - 322 et 402 - 411 .

(89) Benedict Anderson a démontré dans *L'Imaginaire national* que Le rôle des lexicographes, grammairiens, philosophes et hommes de lettres... était central dans la formation des nationalismes européens du XIXe siècle .'(B. Anderson, *op. cit.*, p. 69).

(90) D. Baggioni, *op. cit.*, p. 298 .

الفصل الثالث

"الحيز الأدبى العالمى"

"هناك شيء لا يمكن أن نقول إن طوله متر أو إن طوله ليس مترًا، وهذا هو المتر المعيارى لباريس ، وبالطبع فهذا لا يعنى أن نعزو إليه صفة غير عادية، ولكن أن نشير إلى دوره الخاص فى لعبة اللغة التى تتكون من القياس عن طريق المتر."

لودفيج فيتجنشتين

تحقيقات فلسفية

نحن سكان الضواحى، نحن سكان ريض التاريخ، نحن اللاتينيون الأمريكيون، نحن الندماء غير المدعوين . فقد مررنا من المدخل الجانبى للغرب، ونحن الدخلاء الذين واصلوا عرض "الحداثة" فى الوقت الذى توشك فيه الأضواء على الانطفاء . فنحن متأخرون فى كل المجالات، فقد ولدنا فى وقت متأخر من التاريخ، ونحن لا نملك أى ماضٍ ، وإذا كان لدينا ماض فقد بصقنا على رفاته."

أوكتابيو باث

متاهة الوحدة

يعد الهيكل الهرمى الذى ينظم العالم الأدبى نتاجًا مباشرًا لتاريخ الأدب كما تحدثنا عنه هنا ، ولكنه يعد أيضًا صانع هذا التاريخ.. فالأمور تسير بالفعل كما لو كان التاريخ يتجسد ويتشكل داخل هيكل العالم الأدبى الذى

تحول هو نفسه إلى المحرك الحقيقى للتاريخ ؛ فتكتسب أحداث العالم الأدبى معنى فى هذا الهيكل الذى ينتجها ويشكلها ، ومن ثم فإن هذا التاريخ هو الذى "يبتكر" الأدب كرهان وكمورد وكعقيدة .

وفى الجمهورية العالمية للآداب نجد أكثر الأحياز ثراءً هى أكثرها قدمًا، أى التى دخلت أولاً فى المنافسة الأدبية وقدمت "كلاسيكيات" قومية تعد فى الوقت ذاته "كلاسيكيات عالمية" . ولذا لا يتعين النظر إلى الخريطة الأدبية التى رسمت فى أوربا اعتباراً من القرن السادس عشر كنتاج لامتداد تدريجى للعقيدة أو الفكرة الأدبية (وذلك وفقًا للصورة الموحدة لانتشار عمل أدبى أو ثرائه أو "إشعاعه") . فهذه الخريطة هى رسم "للهيكل غير المتساوى" – على حد تعبير فرناند بروديل – للحيز الأدبى، أى للتوزيع الظالم للموارد الأدبية بين الأحياز الأدبية القومية ، وبقياس بعضها بالنسبة لبعض صنعت تدريجيًا تدرجات هرمية وعلاقات تبعية تطورت مع الوقت ولكنها رسمت تصوراً دائمًا ، "ولهذا نستطيع الفصل بأن للماضى كلمته، فينتج عدم تساوى العالم عن حقائق هيكلية تأخذ – كما يلاحظ برودويل – وقتًا طويلاً للظهور وكذلك للاختفاء ، فبالنسبة لأى اقتصاد ، أو أى مجتمع ، أو أى حضارة ، أو حتى أى مجموعة سياسية يعد ماض من التبعية حقيقة يصعب التملص منها"(١) . ويدوم هذا البنيان بالرغم من التحولات الظاهرية ولاسيما السياسية ، ومن ثم يعد العالم الأدبى حيزًا موحداً نسبيًا ينتظم وفقًا للتناقض بين الأحياز الأدبية القومية الكبرى والقديمة أيضًا أى أكثرها ثراءً وبين الأحياز الأدبية التى ظهرت مؤخراً وأقلها ثراء ، وهنرى جيمس الذى اختار الجنسية الإنجليزية كما لو كان الأمر يتعلق "بالنجاة" الأدبية، والذى جعل من التباعد بين العوالم الأدبية الأمريكية والأوربية موضوعًا لجزء كبير من أعماله، وأثبت من خلال ممارسته الأدبية الفقر الأدبى الأمريكى الشديد فى نهاية القرن التاسع عشر، استطاع أن يكتب بكل وضوح : "لا يمكن لزهرة الأدب أن تتفتح إلا على تربة عضوية سميكة [...] ، فهناك حاجة ماسة لتاريخ طويل لإنتاج القليل من الأدب."

ولكن الأمر لا يتعلق بتناقض مزدوج بسيط بين الأحياز الأدبية المسيطرة و تلك المسيطر عليها . فالأجدر الحديث عن المجموعة الاتصالية : فالتناقضات والمنافسات التى تعد أشكالاً للسيطرة المتنوعة تمنع رسم تدرج هرمى خطى ، فكل الواقعين تحت سيطرة أدبية ليسوا بالضرورة فى موقف متشابه . فاشتراكهم فى حالة

من التبعية النوعية لا يتضمن بالضرورة إمكانية تصنيفهم وفقًا لنفس الفئة. ففى داخل مجموعة الآداب الأكثر ثراءً – على سبيل المثال – أى داخل الأحياز الأوربية التى دخلت مبكرًا فى المنافسة عبر الوطنية، يتعين وصف الآداب الواقعة هى نفسها تحت السيطرة ، وهو ما ينطبق بصفة خاصة على المناطق التى خضعت لفترات طويلة للسيطرة الاستعمارية، كدول وسط أوربا و أوربا الشرقية أو بصفة أعم الدول الواقعة تحت نير الاستعمار كأيرلندا ، ويتعين – أيضًا – إضافة كل الدول الخاضعة لسيادة أدبية إلى هذه المجموعة [٢] ، وذلك من خلال اللغة والثقافة كما هو الحال بالنسبة لبلجيكا ، وسويسرا الرومانديه ، وسويسرا الألمانية ، والنمسا، إلخ ، وتعد هذه الأحياز الأوربية التى تقع تحت سيطرة الأصل فى اندلاع ثورات أدبية كبيرة فقد نجحت فى جمع ممتلكات أدبية وقت المطالبات القومية وهى الوريثة من خلال اللغة والتقاليد القومية لأهم التراثات الأدبية العالمية؛ ومن هذا المنطلق فهى تمتلك موارد نوعية لإحداث الانقلابات المعترف بها فى المراكز مع رد النظام الأدبى القائم والقوانين الهرمية للعبة ، وهو – كما سنوضح – ما يسمح بفهم "المعجزة الأيرلندية" : فبين عامى ١٨٩٠ و١٩٣٠ وقعت فى إحدى البلدان الواقعة تحت نير الاستعمار والفقيرة أدبيًا واحدة من أكبر الثورات الأدبية وظهر ثلاثة أو أربعة من أهم كتاب القرن وبنفس الطريقة، فعلى الرغم من انتماء كافكا إلى الحيز الأدبى التشيكى الآخذ فى الظهور وحبه وولعه الشديد بالمعارك القومية اليهودية، استطاع بوصفه وريثًا – مرفوضًا ومعادًا – لكل الثقافة واللغة الألمانية خلق واحد من أكثر الأعمال غموضًا وتجديدًا فى القرن الماضى .

وبنفس هذا المنطق يتعين فهم الآداب الأمريكية، فلا تخضع الولايات الأمريكية الجديدة التى ظهرت فى أواخر القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر للتفسير وفقًا لنموذج هيردر ، فقد تحققت أولى حركات التحرر فى هذه المناطق على يد من يطلق عليهم بنديكت أندرسون "رواد اللغات المهجنة"، أى السكان ذوى الأصل الأوروبى الذين ولدوا فى القارة الأمريكية . ويذكر أندرسون : "إن اللغة لم تكن عاملاً يفرقهم عن دولهم المستعمرة [...] فلم تكن اللغة أبدًا رهانًا فى هذه الصراعات الأولى للتحرر الوطنى" [٣]، ولم تكن "حركات تحرر المستوطنين" [٤] – وفقًا لتعبير مارك فيرو Marc Ferro– التى وقعت بين عامى ١٧٦٠ و ١٨٣٠ فى الولايات المتحدة وفى المستعمرات الأسبانية وفى البرازيل نتيجة لثورة هيردر . على العكس من ذلك عادة ما تم تحليل هذه الحركات بوصفها نتيجة لانتشار حركة التنوير فى فرنسا [٥]. واستندت هذه

المطالبات الاستقلالية إلى نقد "الأنظمة القديمة" الإمبريالية وجهلت كل شيء عن العقيدة الشعبية لهيردر التي تقوم على الأمة والشعب واللغة . وأظهر الكاتب الفنزويلي أرتورو أوزلر بياتري Arturo Uslar Pietri، عند تحليله للخصائص النوعية للتاريخ اللاتيني الأمريكي تفرد أمريكا بالنسبة لباقي البلدان المستعمرة ، ففي رأيه "أن وضعنا مختلف وفريد ولاسيما لما شهدته قارتنا الأمريكية بداية وعن طريق الروابط الثقافية الأكثر حساسية وهي اللغة والدين من اندماج مع الثقافة الغربية التي لم تشهدها عصور التوسع الأوروبي الأخرى... وتعد أمريكا اللاتينية جزءًا حيًا وخلاقًا لهذا الكل المفعم بالخصائص التي يمثلها الغرب؛ ولماذا لا نسميه الغرب الأقصى بما أنه يمتلك علامات مميزة لم تولدها أي إمبراطورية حديثة؟"(٦) فالأدبان الشمالي-الأمريكي ، والأمريكي-اللاتيني هما الوريثان المباشران اللذان طالبا من خلال المستوطنين بالاستقلال عن الدول الأوربية التي ينحدران عنها . ولذا استطاعا في نفس الوقت الارتكاز على التراث الأدبي الإسباني ، أو البرتغالي ، أو الإنجليزي وأحدثا ثورات وانقلابات أدبية ولغوية غير مسبوقة ، وتمثل أعمال كل من: فوكنر ، وجارثيا ماركث García Márquez ، وجيمارايس روزا Guimarães Rosa نماذج لها . وقد استولى كتاب هذه البلدان – كنوع من الاستمرارية التراثية على الثروات الأدبية واللغوية للدول الأوربية التي طالبوا بإرثها، وكتب أوكتابيو باث بوضوح : "كلاسيكياتي هي كلاسيكيات لغتي ، وأشعر أنني سليل لوب دي بيجا Lope de Vega وكيبيدو Quevedo شأني في ذلك شأن أي كاتب إسباني [...] ولكن دون أن أكون إسبانيًا . وأعتقد أن هذا الكلام ينطبق على غالبية الكتاب الإسبان-الأمريكيين وكذلك على كتاب الولايات المتحدة ، والبرازيل ، وكندا الناطقة بالفرنسية إزاء التقاليد : الإنجليزية ، والبرتغالية ، والفرنسية."(٧)

دروب الحرية

تنشأ الأحياز الأدبية القومية – كما رأينا – في ارتباط وثيق مع الحيز السياسي للأمة التي تسهم بالتالي في تأسيسها... ومع ذلك ففي أكثر الأحياز ثراءً يسمح قدم رأس المال – الذي يفترض سموه ونفوذه وحجمه وإقراره الدولي – بالاستقلال الذاتي التدريجي لمجمل الحيز . فالحقول الأدبية الأكثر قدمًا هي في ذات الوقت الأكثر استقلالية، أي الأكثر تكريسًا للأدب فقط بالأدب وللأدب... ، وتمنحها مواردها الأدبية

نفسها الوسيلة لوضع تاريخ نوعي ومنطق خاص لا يتصلان بالسياسة ويعملان ضد الأمة ومصالحها السياسية أو السياسية القومية البحتة . ويعيد الحيز الأدبى من طريق مصطلحاته النوعية - سواء كانت جمالية ، أو شكلية ، أو سردية ، أو شعرية - ترجمة الرهانات السياسية والقومية ؛ فيقوم فى ذات الحركة بتأكيد هذه الرهانات ونفيها. ولا ينفصل المنطق الأدبى عن الفروض السياسية ولكنه يختص بألعاب ورهانات خاصة تسمح له - إذا دعت الحاجة - بنفى تبعيته ، وتسمح هذه العملية للأدب بابتكار إشكالياته والوقوف ضد الأمة والقومية ليتحول بهذه الطريقة إلى عالم نوعى لا توجد فيه الإشكاليات الخارجية - سواء كانت تاريخية ، أو سياسية ، أو قومية - إلا بصورة منشقة ومحولة يتم التعبير عنها بألفاظ وأدوات أدبية : ففى أكثر الأماكن استقلالاً ينشأ الأدب لمناهضة الخضوع السياسى أو القومى أو التحول إلى أداة لخدمتهما . ففى هذه الأماكن تسن قوانين الأدب المستقلة وتتم عملية التشييد غير العادية والقاسية لما يجب أن يطلق عليه الحيز الدولى المستقل للأدب .

وعلى النقيض من ذلك فهذه العملية التاريخية الطويلة، التى يتم خلالها الحصول على الاستقلال وتكوين رأس المال الأدبى [8] تطمس الأصل "السياسى" للأدب ؛ فهذه العملية قادرة على إخفاء العلاقة التاريخية القوية التى تربط بين الأدب والأمة فى زمن النشأة الوطنية مما يعطى انطباعًا بوجود أدب خالص متحرر من التاريخ ، فهذا هو الوقت الذى يسمح للأدب بالتحرر من الزمن ، وباعتبار نفسه نوعًا من الممارسة لاتخضع للتاريخ . ولكن حتى هذه اللحظة - وفى الأوساط الأكثر "تحرراً"، يتم النظر إلى الأدب كأكثر الفنون المحافظة أى أكثرها خضوعًا للتقاليد والمعايير الأكثر تقليدية للتمثيل - وهى المعايير التى تحرر منها الرسامون والمثالون ولاسيما خلال الثورة التجريدية - ويرجع ذلك إلى القوة الكبيرة[9] للعلاقة مع الأمة السياسية التى يتم إنكارها بالشكل التلميحى للغة.

ومن ثم يصبح الاستقلال النسبى أحد المبادىء المنظمة للحيز الأدبى العالمى . ويسمح للأراضى الأكثر استقلالاً للعالم الأدبى بالإعلان عن قوانينها الخاصة وبوضع المعايير والمبادىء النوعية لتدرجاتها الهرمية الداخلية وإصدار أحكام وتقويمات باسم استقلالها نفسه ؛ وذلك لمكافحة الانقسامات السياسية أو القومية . وتعد الضرورة القطعية للاستقلال المعارضة المعلنة لمبدأ القومية الأدبية أى الصراع ضد التدخل

السياسى فى العالم الأدبى ، ويضمن الطابع الدولى لهيكل الأقطار الأكثر أدبية استقلالها .

وفى فرنسا بصفة خاصة نجد حجم رأس المال المتراكم كبيرًا للغاية، كما أن السيطرة الأدبية التى يمارسها هذا البلد على كل أوربا منذ القرن الثامن عشر لا يتم الاعتراض عليها حتى أصبح الحيز الأدبى الفرنسى هو الأكثر استقلالية، أى الأكثر تحررًا إزاء المحافل السياسية القومية ، ويؤدى التحرر الأدبى- بالفعل - إلى ما يمكن أن نطلق عليه نوعًا من "نزع القومية"، بمعنى إقصاء المبادىء والمحافل الأدبية عن أى اهتمامات بعيدة عن الحيز الأدبى نفسه . وبناءً عليه فإن الحيز الفرنسى الذى تشكل بالفعل بوصفه عالميًا (أى لا قوميًا وغير مطابق للتعريفات الخاصة الخصوصية) سيفرض نفسه كنموذج لا بوصفه فرنسيًا ولكن بوصفه مستقلاً أى أدبيًا خالصًا؛ أى عالميًا . ويتميز رأس المال الأدبى "الفرنسى" بأنه تراث عالمى أى بناء ، وفى حالة فرنسا فهو مؤسس للأدب العالمى لا للأدب القومى . وبفضل هذه الخاصية المتمثلة فى العالمية أو إمكانية التحول إليها واللاقومية يمكننا التعرف على الأحياز المستقلة (نسبيًا). ويعد التراث الأدبى أداة حرية بالنسبة للمطالب القومية . ولكون "لاربو" أحد أعظم متصارعى الحيز الأدبى الفرنسى وواحدًا من أهم من أدخلوا الأدب العالمى فى باريس فقد استطاع الإعلان عن مادة الإيمان التأسيسى للعقيدة الأدبية فى المراكز الكبرى : "يعتبر كل كاتب فرنسى كاتبًا دوليًا، فهو شاعر وكاتب لأوربا كلها وكذلك لجزء من أمريكا [...] ، وكان الاتسام بالقومية فى الكتابة أمرًا هامًا فى ظروف خاصة ، ولكن ذلك العهد قد ولى ؛ فاليوم هناك دولة أوربا."

وأضحت باريس - كما شهدنا - العاصمة العالمية للأدب فى القرن التاسع عشر بمقتضى نفس حركة التحرر تلك التى أدت فى الوقت نفسه إلى التخليص من الخصوصية . ففرنسا هى أقل الأمم الأدبية قومية ؛ ومن هذا المنطلق يتسنى لها ممارسة سيطرة لا نزاع عليها تقريبًا على العالم الأدبى وخلق أدب عالمى بإقرار النصوص القادمة من أحياز بعيدة : فيمكنها فى الواقع نزع طابعها القومى الخاص وإضفاء الروح الأدبية على النصوص التى تصل إليها من آفاق بعيدة لإجازتها وإعلان صلاحيتها فى مجمل العالم الأدبى الذى يخضع لسيطرتها. وقد أدى بها انفصالها عن المحافل الوطنية إلى دعم قانون العالمية الأدبية فى العالم الأدبى، والذى يتمثل فى

استقلال المجال الأدبى فى مواجهة القانون السياسى للأمم والقوميات وكذلك فى مواجهة القوانين المشتركة للأمم . وبسبب "سبق" المجال الأدبى الفرنسى فى ظهور هذه الظاهرة فقد أصبح فى نفس الوقت نموذجًا وملجأ للكتاب فى كل المجالات الأخرى التى تتطلع إلى الاستقلال .

خط جرينتش أو الزمن الأدبى

يفترض توحيد الحيز الأدبى – عن طريق المنافسة – إقامة وحدة قياس للزمن : فيتفق الجميع على الاعتراف بدايةً – ودون جدال – علامة استدلال مطلقة ومعيار لقياس الذات . وهو موقع يمكن تحديده فى الحيز الأدبى ، وهو مركز كل المراكز الذى يتفق المنافسون عن طريق منافستهم ذاتها على اعتباره المركز والنقطة التى يتم منها تقييم الزمن الخاص بالأدب . وهناك – وفقًا لتعبير بيير بورديو Pierre Bourdieu – "زمن" خاص بالأحداث التى يمكن أن "تشكل تاريخًا" فى العالم الأدبى، وهذا الزمن خاص بالعالم الأدبى، وهو ليس بالضرورة "متواقتًا"(١٠) مع قياس الزمن التاريخى (أى السياسى) الذى فرض نفسه بوصفه رسميًا وشرعيًا . وينشىء الحيز الأدبى واقعًا يمكن عن طريقه قياس كل الأوضاع، و نقطة يمكن بالنسبة لها تحديد كل النقاط الأخرى ، وعلى نسق الخط الوهمى الذى يطلق عليه أيضًا "الهاجرة الأصلى" والذى تم اختياره بطريقة تعسفية لتحديد "خطوط الطول" ، وأسهم فى التنظيم الحقيقى للعالم ، وسمح بقياس المسافات وتقييم المواقع على سطح الكرة الأرضية، فإن ما يمكن أن نطلق عليه "خط جرينتش الأدبى" يسمح بتقييم المسافة بين كل من ينتمون إلى الحيز الأدبى والمركز . وتقاس أيضًا المسافة الجمالية بطريقة زمنية : فالهاجرة الأصلى يشكل الحاضر أى الحداثة فى نظام الإبداع الأدبى ، ويمكن أيضًا قياس المسافة بين عمل أو مجموعة أعمال وبين المركز وفقًا لتباعدها الزمنى عن القوانين التى تعرف حاضر الأدب فى زمن التقييم ذاته . فى هذا الموقف سنحكم على عمل بأنه معاصر وبأنه "داخل السباق" (على النقيض من "قديم" – ونلاحظ كثرة الاستعارات الزمنية فى لغة النقد) تبعًا لقربه الجمالى من معايير الحداثة، كما سنحكم عليه بأنه "حديث" و "طليعى" أو أكاديمى أى قائم على النماذج "القديمة" التى تنتمى للماضى الأدبى ، أو غير مطابق للمعايير التى تحدد الحاضر فى وقت الحكم .

ومما لا شك فيه أن جرترود شتاين هى التى لخصت مسألة تحديد موقع الحداثة . فقد ذكرت فى كتابها باريس- فرنسا Paris-France أن "باريس وجدت حيث وجد القرن العشرون" (١١) ، فباريس التى تعد مكان الحاضر الأدبى وعاصمة الحداثة تدين جزئيًا بتزامنها مع الحاضر الأدبى لكونها موطن إنتاج الموضة التى تعد أميز أسلوب للحداثة. وفى كتاب فيكتور هوجو الشهير "باريس مرشدًا" Paris Guide الذى نشر عام ١٨٦٧ شدد الكاتب على سلطة مدينة النور ليس فقط فى المجالين السياسى والفكرى ولكن أيضًا فى مجالى الذوق والأناقة أى الموضة والحديث . ويقول هوجو : "أتحداكم إن استطعتم ارتداء قبعة غير القبعة الباريسية ، إن الشريط الذى تربطه هذه السيدة التى تمر أمامنا هو النموذج . ففى كل بلاد العالم تعد طريقة عقد هذا الشريط قانونًا يعمل به." (١٢) ، وبهذه الطريقة تعمل ما نطلق عليه "حكومة" باريس ، "فباريس – كما نؤكد – حكومة ، ولكن ليس لهذه الحكومة قضاة أو رجال درك أو عساكر أو سفراء؛ فهذه الحكومة تمارس عملها بواسطة التسرب أى السلطة المطلقة ، فهى تنزل قطرة بقطرة على النوع البشرى فتنتحه . وبعيدًا عمن يكون له الصفة الرسمية للسلطة، فوق ذلك أو دون ذلك، أعلى من ذلك أو أدنى منه، نجد باريس وقد ساد أسلوبها فى الوجود... فكتبها ، وصحفها ، ومسرحها ، وصناعتها ، وفنها ، وعلمها ، وفلسفتها ، وروتينها الذى يعد جزءًا من علمها وموضتها التى تعد جزءًا من فلسفتها ، وخيرها ، وشرها ، وحلوها ، ومرها، كل هذه الأشياء تهز الأمم و تخضعها"(١٣). إن القدرة على الحكم دون جدال على ما هو "موافق للموضة" وما هو غير موافق لها فى مجال الأزياء وكذلك فى مجالات أخرى، تعنى السيطرة بطريقة ما على أحد الدروب الرئيسية للنفاذ إلى الحداثة ، وبهذه الطريقة تتحدث جروترد شتاين عن الصلة بين الموضة والحداثة بأسلوبها الذى يتظاهر بالسذاجة والساخر حقًا، فتقول : "عندما كان من الضرورى فى بداية القرن العشرين البحث عن وجهة جديدة كانت هناك حاجة لفرنسا [...] ، وكان من الأهمية بمكان أن تقع باريس فى المكان الذى تبتكر فيه الموضات [...] ، ومن ثم كان طبيعيًا أن تكون باريس التى طالما ابتكرت الموضات هى المكان الذى يتوجه إليه الجميع فى ١٩٠٠ [...]. والغريب هو ارتباط الفن والأدب والموضة ببعضها جزئيًا ، فمنذ عامين ردد الجميع أن فرنسا انتهت وضاعت وأنها كقوة قد هبطت إلى المرتبة الثانية إلخ، وكنت أقول إننى لا أصدق لأنه منذ سنوات – أى منذ الحرب – لم تكن القبعات بهذا التنوع وهذه البهجة وهذا الطراز الفرنسى كما هى الآن [...] ، ولا أتصور أنه عندما

يزخـر فن بلد مـا وأدبهـا بالنشـاط والقـوة أن يكون هذا البلد فى حـالة تدهور [...] . فباريس كانت هـى المكان الذى يناسب من كان منا يبتكر فن القرن العشـرين وأدبه، وهذا شىء طبيعى." (١٤) وهكذا توصلت باريس إلى مزج العناصر الهيكلية التى شكلت على الأقل حتى الستينيات من القرن العشرين ركيزة النظام الزمنى للأدب .

ويمكن الإعلان عن القانون الزمنى للعالـم الأدبى بهذه الطريقة : "يعد القدم عاملاً أساسيًا للاتسام بالحداثة أو للإعلان عنها."

فيتعين امتلاك ماض قومى طويل للمطالبة بوجود أدبى معترف به فى الحاضر . وهذا ما شرحه دى بليه عندما وافق فى كتابه "الدفاع عن اللغة الفرنسية وتمثيلها" على أن "عجز" اللغة الفرنسية فى معركتها ضد اللاتينية تمثل فيما أطلق عليه "تأخرها". فرهان الصراع بين المراكز التى تتمتع كلها بميزة القدم يتمثل فى التمكن من قياس الزمن (والمكان) وامتـلاك حـاضـر شرعى للأدب وسلطة سن القـوانين.. فمن بين كل الأمـاكن الرئيسـيـة وكل الأحـيـاز التى تتنافس بفضل قدم آدابهـا وسمـوها يعد خط جرينتش صـانع الزمن الأدبى الذى يحمل لقب عـاصـمة الأدب أو بالأحرى عـاصـمـة العواصم .

ويعد هذا الحـاضـر، الذى يتم إعـادة تعريفه بصورة مستمرة ومعـاصرة ومجسدة، ساعة فنية عالمية يضبط عليها الفنانون أنفسهم إذا أرادوا الاتصاف بالشرعية الأدبية . وإذا كانت "الحداثة" هى الحـاضـر الوحيد للأدب، أى مـا يسمح بوضع قياس للزمن فإن خط جرينتش يسمح بتقييم ممارسة ما ويمنحها اعترافًا أو على العكس من ذلك بوصفها بالتكرار والإقليمية . إن المفاهيم النسبية الخـاصة "بالتـأخير" أو "التبكير" الجمـاليين التى تكمن فى رأس كل الكتاب دون أن يعلن أو يعبر عنها بهذا الوصف - بما أن القـانون الضـمنى للعالم الأدبى هو اللانفعية الشاملة للموهبة وللاعتراف الأدبيين - ، لم يتم النص عليها هنا بوصفها تعريفًا تقريبيًا ذا طبيعة ثابتة لا يمكن تغييرها. وهذه المفاهيم مدونة فى منطق العالم الأدبى الذى تشكل معياره التطبيقى ، ومن الأهمية بمكان استنتاجها دون اعتبارها أحكامًا تقويمية أو مواقف معيارية يجاهر بها المحلل...

وفريدريك الثانى ملك بروسيا الذى - كما قلنا - اراد أن يزج بشعبه داخل العالم الأدبى الأوروبى عرض هو نفسه فى ١٧٨٠ تأويله "للتأخر" الألمانى وتأريخه لتشكيل

الحيز الأدبي وقال : "أشعر بالحنق لعدم استطاعتي عرض بانوراما أوسع نطاقًا عن إنتاجنا الجيد ، وإنني لا ألقى بمسئولية ذلك الأمر على الأمة التي لا ينقصها الفكر أو العبقرية ، فقد تأخرت لأسباب حالت دون ارتقائها زمن ارتقاء جاراتها." (١٥) والأمر يتعلق إذن بالنسبة له في منطق المنافسة الزمنية "بتعويض الوقت" الأدبي لتعويض التأخير، وأكد بقوله: " وإننا لنشعر بالخجل لعدم قدرتنا على مساواة جيراننا في بعض الأنواع الأدبية ، ونأمل في تعويض الوقت الذي أضاعته الكوارث التي تعرضنا لها عبر العمل الشاق [...] ، ومن البديهي إذ يحدونا هذا الاستعداد أن تقودنا آلهة الشعر بدورنا داخل معبد المجد."(١٦) وقد وصف ملك بروسيا هذا التأخير الغريب كنوع من الفقر النوعي الذي يجب عدم تجاهله مؤكداً بهذه الطريقة بديهية وجود "سوق" وظلم أدبي : "وعلينا ألا نحذو حذو الفقراء الذين يحاولون التظاهر بالثراء...؛ فلنتقبل عوزنا بصدر رحب وليشجعنا هذا الوضع على الوصول عبر العمل الشاق إلى كنوز الأدب التي تسمح ملكيتها بالوصول إلى ذروة المجد الوطني." (١٧)

ماهية الحداثة

تعرف الحداثة بأنها مبدأ "غير ثابت"، وتعد قرابتها للموضة دلالة على تعريفها بأنها شيء غير محدد . فالحداثة هي رهان للمنافسة بامتياز بما أن الحديث هو دوماً شيء جديد، أي لا يمكن تصنيفه باسم تعريفه . والأسلوب الوحيد في الحيز الأدبي للاتصاف بالحداثة هو الاعتراض على الحاضر بوصفه قديماً عن طريق حاضر أكثر حضوراً أي غير معروف فنصبح بهذا آخر الحديثين المعترف بهم: وعليه فإن الفارق بين القادمين الجدد إلى الحيز والزمان الأدبيين وقدامى الحديثين المشغولين بالصراع من أجل تعريف آخر حداثة يرجع جزئيًا إلى معرفة آخر الابتكارات النوعية .

وتفسر ضرورة النفاذ إلى هذه الزمنية للحصول على إقرار نوعي دوام لفظ "الحداثة" والتصميم عليه في كل الحركات والإعلانات الأدبية المطالبة بلقب ابتكارات أدبية منذ الإشارات الأولى لحداثة بودلير وحتى اسم الجريدة التي أسسها سارتر "الأزمنة الحديثة" les temps modernes ، مروراً بشعار رامبو "الحداثة المطلقة" أو بالإضافة إلى ذلك "حداثة" اللغة الإسبانية التي أسسها روبين داريو في نهاية القرن التاسع عشر ، أو "الحداثة" البرازيلية التي ظهرت في العشرينيات من القرن العشرين،

دون إغفال "مستقبلية"[١٨] خلبنيكوف Khelbenikov . إن سباق الزمن المفقود والسعى المضنى عن الحاضر والرغبة المجنونة فى الاتصاف "بمعاصرة كل الناس" [١٩] – كما يقول أكتابيو باث – تسيطر على الكتاب الذين يسعون عبر عقيدتهم فى أدب معاصر إلى الدخول فى زمن أدبى مما يشكل الوعد الوحيد بالسلامة الفنية . وقد شرح دانيلو كيش بإفاضة أهمية هذه الحداثة الأدبية: "بدايةً مازلت أتمنى أن أكون حديثًا... لا أريد القول بأن هناك دائمًا أشياء أكثر حداثة يجب أن نتبعها كالموضة ، وما أريد بالتحديد قوله هو أن هناك [...] شيئًا ما يجعل كتابًا ما ينتمى لزمننا." [٢٠]

وأى عمل حديث محكوم عليه بالقدم إلا إذا صعد إلى فئة العمل "الكلاسيكى" الذى تنجح عن طريقه بعض الأعمال التى تم إقرارها فى الابتعاد عن "التذبذبات" و "المناقشات" ، فيقول فاليرى : "نمضى جزءًا كبيرًا من وقتنا فى مناقشة الأذواق والألوان ونفعل ذلك فى البورصة وفى لجان حكم لا حصر لها وفى الأكاديميات والأمور لا يمكن أن تسير بشكل مختلف." [٢١] ومن وجهة نظر أدبية يعد العمل "كلاسيكيًا" إذا ما خرج عن سطوة الوقت والمنافسة والمزايدة الزمنية ، وينتزع العمل الحديث من الشيخوخة ويتم اعتباره كعمل لا زمنى خالد [٢٢] ويجسد الكلاسيكى الشرعية الأدبية نفسها أى ما يتم اعتباره أدبًا ، والذى يتم اعتبارًا منه رسم حدود ما يتم الاعتراف به بوصفه أدبيًا وما يستخدم كوحدة قياس نوعى .

ويستشهد كل الكتاب الذين ينتمون إلى أقطار بعيدة عن العواصم الأدبية – بصورة إرادية أو غير إرادية – بوحدة قياس للزمن الأدبى تأخذ فى الاعتبار – دون حاجة إلى تحويلها إلى موضوع أدبى – بديهية "حاضر" تحدده أعلى المحافل النقدية التى تضفى شرعية على الكتب المشروعة أى المعاصرة . وهكذا كتب أوكتابيو باث فى "متاهة الوحدة" :"نحن رجال الضواحى، نحن سكان ربض التاريخ، نحن اللاتينيون الأمريكيون، نحن الندماء غير المدعوين... فقد مررنا من المدخل الجانبى للغرب، ونحن الدخلاء الذين واصلوا عرض "الحداثة" فى الوقت الذى توشك فيه الأضواء على الانطفاء ، فنحن متأخرون فى كل المجالات ، فقد ولدنا فى وقت متأخر من التاريخ، ونحن لا نملك أى ماض، وإذا كان لدينا ماض فقد بصقنا على رفاته" [٢٣] ، وفى الخطاب الذى ألقاه أوكتابيو باث نفسه عام ١٩٩٠ عند تسلمه جائزة نوبل الذى ألقاه أشار بألفاظ تلميحية بالكاد إلى إدراكه لزمن عالمى (تاريخى وقتى) منحرف ، ويتحدث

النص الملىء بالمعانى – والمعنون "البحث عن الحاضر" – عن اكتشاف تفاوت زمنى غريب يتعلق بباث إنه مر بتجربته وهو صغير فى السن، كما يتحدث النص عن البحث الأدبى والتاريخى والجمالى عن حاضر حُرم منه لانفصاله عن أوربا – "وهى سمة ثابتة لتاريخنا الفكرى."(٢٤) وقال : "كنت أبلغ من العمر حوالى ست سنوات عندما أطلعتنى إحدى بنات عمى – كانت أكبر منى سنًا – على صحيفة أمريكية – شمالية وبها صورة جنود يستعرضون بأحد الشوارع الكبيرة، لا شك أنه فى مدينة نيويورك، وقالت لى : إنهم عائدون من الحرب [...] ، وبالنسبة لى كانت هذه الحرب قد دارت فى زمن آخر... لا فى الحاضر ولا فى هذا المكان ، وشعرت وكأننى مخلوع من الحاضر ، وبدأ الزمن فى الانكسار بطريقة متزايدة وانطبق ذلك على المكان... وشعرت بأن العالم قد انقسم: فلم أعد أسكن فى الحاضر ، فالآنية التى أعيشها قد تفتتت: وكان الزمن الحقيقى فى مكان آخر[...] ، وكان الزمن الخاص بى زمنًا خياليًا [...] ، وهكذا بدأ استبعادى عن الحاضر ، وبالنسبة لنا نحن الإسبان الأمريكيين ، لم يسكن هذا الحاضر الحقيقى بلادنا : فقد كان الزمن الذى يعيشه آخرون، إنجليز وفرنسيون وألمان . كان ذلك هو زمن نيويورك وباريس ولندن."(٢٥)

ويحكى هنا باث – ببساطة – اكتشافه للزمن المركزى أى انزياحه عن المركز ، وكذلك انحرافه السلبى عنه . ويفرض التوحيد (السياسى والتاريخى والفنى) على الجميع القياس الموحد لزمن مطلق، أقصى الأزمنة الأخرى (قومية ، وعائلية ، وخاصة)، خارج المكان .واكتشف باث نفسه بداية خارج الزمن والتاريخ الحقيقيين ("لم يسكن هذا الحاضر الحقيقى بلادنا") ، ثم فرض عليه هذا الإدراكُ بانفصال العالم نفسه، البحث عن الحاضر :"إن البحث عن الحاضر ليس بحثًا عن جنة فى الأرض أو فى الآخرة دون تاريخ : إنه بحث عن الحقيقة الواقعية [...] . كان لابد من الرحيل للبحث عنه وإعادته إلى أرضنا" ، وهذا البحث عن الحاضر هو خروج عن "الزمن الخيالى" المخصص للمجال الوطنى والدخول فى المنافسة الدولية .

بيد أن قياس حاضر آخر فرض عليه إدراك "تأخره"، فقد اكتشف وجود زمن نوعى خاص بالأدب فى المركز وكذلك وحدة قياس للحداثة الأدبية : "كانت هذه السنوات أيضًا خاصة باكتشافى للأدب ، فقد بدأت فى كتابة القصائد [...] ، فقد أدركت لتوى وجود علاقة غامضة بين ما أطلقت عليه استبعادى عن الحاضر وكتابة

الشعر [...] ، كنت أتحسس باب الدخول للحاضر" [٢٦] : "كنت أريد أن أكون ابن الزمن والقرن اللذين أعيش فيهما ...، وبعد ذلك بقليل أصبح لدى فكرة ثابتة : أردت أن أصبح شاعراً حديثًا ، ومن هنا بدأ بحثي عن الحداثة" [٢٧] . وخلال بحثه عن الحاضر الشعرى دخل بالفعل فى "السباق" وقبل القواعد والرهان ووصل بذلك إلى الدولية، والتمس لقب شاعر دولى إذ رأى تفتح مجموعة من الإمكانيات الأدبية والجمالية المجهولة فى المكسيك . وفى المقابل، اكتشف تأخره – رغمًا عن إرادته – فى هذه المنافسة . ويعد الاعتراف بالزمن المركزى كوحدة قياس شرعية وحيدة أحد آثار السيطرة التى يمارسها ذوو النفوذ؛ ولكنها سيطرة معترف بها ومقبولة لا يعرفها قط سكان المراكز الذين يجهلون فرضهم – أيضًا وبصفة خاصة – لإنتاج الزمن نفسه ولوحدة القياس التاريخية . ونجح الشاعر، الذى صمم على نقل "الحاضر الحقيقى" فى بلاده فى مشروعه بحصوله عن طريق جائزة نوبل على أرفع اعتراف أدبى وأصبح بذلك محللاً "للمكسيكية" .

وهذه الزمنية الأدبية النوعية لا يشعر بها سوى بعض كتاب الأرباض الأدبية الذين – شأنهم فى ذلك شأن باث ؛ لانفتاحهم على الحياة الأدبية الدولية – سعوا للانفصال عما اكتشفوا أنه يمثل "منفاهم" الأدبى أو تباعدهم عن الأدب . وفى المقابل فإن "القوميين" – سواء أكانوا من الأمم المركزية أم غير المركزية – يجتمعون فى عدم معرفتهم بالمنافسة العالمية، ومن ثم وحدة قياس الزمن الأدبى ، فهم لا يعتدون إلا بالمعايير والحدود القومية المقررة للممارسات الأدبية . والنتيجة هى أن "الحديثيين" الحقيقيين الذين يعترفون بأدب الحاضر هم الذين يعرفون هذه الساعة الأدبية ؛ ومن ثم يتخذون من القوانين الدولية أو الثورات الجمالية – أى التى تشكل تاريخًا فى الحيز الأدبى العالمى – مرجعية لهم .

وتتكاثف فى الصورة العلاقة بين الرؤية المكانية والرؤية الزمنية للمسافة الأدبية... وهو أمر وارد لدى العديد من كتاب الأرباض الأدبية، كتاب "الأقاليم" [٢٨] . وكتب ماريو بارجس يوسا Mario Vargas Llusa كاتب بيرو فيما يتعلق باكتشافه سارتر فى الخمسينيات يقول : "ماذا كان يمكن لأعماله أن تقدم لمراهق لاتينى– أمريكى؟ كانت هذه الأعمال جديرة بإنقاذه من الإقليمية وبتحصينه ضد الرؤية الفلكلورية ، وبتخليصه من سطوة هذا الأدب الغنى د بوانه، السطحى ذى الشكل المانوى والمضمون البسيط –

مثل إنتاج رومولو جاييجوس Rómulo Gallegos وإوستاسيو ريفيرا Eustasio Rivera، وجورج ايكازا Jorge Icaza ، وسيرو آليجريا Ciro Alegria [...] . ولا يزال هذا الأدب يشكل نموذجًا ويكرر - دون دراية - موضوعات الطبيعيين الأوروبيين وأسلوبهم التي تم نقلها منذ أكثر من قرن"(٢٩) . وفي عام ١٩٧٣ استخدم دانيلو كيش ألفاظًا شديدة الشبه وهو يجيب على أسئلة صحفي من بلجراد : "ما زلنا نكتب في بلادنا نثرًا رديئًا مستهلكًا من حيث التعبير والموضوع مرتكزًا على تقاليد القرن التاسع عشر، وهو نثر ساذج من حيث التجربة يتسم بالإقليمية والمحلية ، و لا يمثل فيه الطابع المحلي سوى وسيلة لمحاولة الحفاظ على الهوية القومية بوصفها جوهر النثر"(٣٠). وهذه الأفكار عبر عنها- أيضًا - أحد نصوصه التي كتبها في نفس هذه الحقبة : "إني لا أرى أعمالي التي تمثل هزيمتي في هذا الإطار (الريفي إذن) الذي نشأت فيه ، وحيث كتب لها أن تنمو كهزيمة صغيرة مميزة في موكب هزائمنا وكمحاولة دائبة ومتتابعة للخروج من هذه الإقليمية الفكرية عن طريق الأساطير والموضوعات والأساليب" (٣١) .إن تكرار موضوع هذه "الضاحية" الأدبية يفترض بديهة تصويرًا غير متكافيء للعالم الأدبي وقبول جغرافية أدبية مغايرة للجغرافية السياسية للعالم. ويعد هذا الانفصال بين "العاصمة" و "الضاحية" (أي بين الماضي والحاضر وبين القديم والحديث...) معطىً حتميًا وهيكلًا زمنيًا ومكانيًا وجماليًا لا يدركه سوى الذين لا يعيشون تمامًا "في داخل الزمن". والحد الفاصل المعنوي والحقيقي في نفس الوقت والذي يتميز بالتعسفية والضرورية والذي يتفق كل كتاب "الضاحية" الأدبية على الاعتراف به هو الحد الزمني والذي يعد خط جرينتش أهم ما يمثله . ويعد الفارق بين العاصمة والضاحية فارقًا زمنيًا وجماليًا : فالجمالية ما هي ببساطة إلا طريقة لتسمية زمن الأدب .

وكان التحول نحو باريس هو الأسلوب الوحيد لرفض كاتب أيرلندي نحو عام ١٩٠٠ - مثل جويس - وكاتب أمريكي نحو عام ١٩٣٠ للمعيار الأدبي اللندني (أو لرد إدانته أو لامبالاته)، والوسيلة الوحيدة لكاتب نيكاراجوي نحو عام ١٨٩٠ - مثل روبين داريو - للتحول عن المعايير الأدبية الأكاديمية الإسبانية ولكاتب يوغوسلافي نحو عام ١٩٧٠ - مثل دانيلو كيش - لرفض هيمنة المعايير الأدبية التي تفرضها موسكو ولكاتب برتغالي - مثل أنطونيو لوبو أنتون - نحو عام ١٩٩٥ للخروج من حيز قومي خانق . فأحكام باريس هي أكثر الأحكام استقلالية (الأقل قومية) في العالم الأدبي ومن ثم

فهى تشكل الملجأ الأخير... ولذا طالب جويس - على سبيل المثال - بحصانة باريسية، مما سمح له بإنجاح مشروع أدبى مستقل بلجوئه إلى استراتيجية الرفض المزدوج : رفض الخضوع للقوة الاستعمارية المتمثلة فى نفيه إلى لندن ، وكذلك رفضه الالتزام بالمعايير الأدبية القومية الأيرلندية .

وبفضل رصيدها الأدبى تجتذب باريس أيضًا كتابًا يأتون بحثًا فى المركز عن المعرفة والمهارة فى مجال الحداثة ، وكذلك سعيًا للقيام بثورة فى الأحياز القومية التى نشأوا فيها ؛ وذلك بفضل الابتكارات التى يحصلون عليها . ويمكن لبعض المبدعين الأدبيين الذين شكلوا تاريخًا فى الحيز الأدبى القيام بدور "أداة زيادة سرعة الزمن الأدبى" للمبدعين الذين يأتون من أحياز قومية "متأخرة" . وينطبق ذلك - كما سنرى - بصفة خاصة على فوكنر الذى ابتدع شكلاً قصصيًا جديداً للحديث عن عالم قديم ، وقد تم الاعتراف بهذا الشكل الجديد وإقراره فى باريس واعتبره العديد من الكتاب - الذين كانوا فى نفس الموقف الهيكلى - نموذجًا منجيًا.

ومن هذا المنطلق يتسنى لنا تحليل نموذجين مثاليين. أولهما ؛ لروبين داريو الذى يعد الشخصية المحورية للتاريخ الأدبى فى أمريكا اللاتينية وإسبانيا والذى ؛ وإن لم تقره باريس إلا أنه قد أحدث انقلابًا فى كل الممارسات والإمكانات الأدبية للعالم الإسبانى وذلك بإدخال الحداثة الأدبية القادمة من باريس ، وثانيهما ؛ هو جورج براند Georg Brandes الذى أحدث ثورة - فى نهاية القرن التاسع عشر - فى مجال الفرضيات الأدبية والجمالية لكل الدول الاسكندينافية بإدخال ما أطلق عليه "منفذ الحداثة"، وذلك انطلاقًا من مبادىء الحركة الطبيعية التى اكتشفها فى باريس . وقد هيأت لهما الثورة الأدبية التى نقلاها إلى بلديهما بإقرارهما فى مجاليهما الثقافى وسد فجوة "التأخير" الجمالى فيهما... سمح لهما هذا الاستحواذ على ابتكارات وتقنيات الحداثة أيضًا بتكوين قطب مستقل فى الأحياز التى كانت حتى ذلك الحين مخصصة للأدب السياسى (القومى) .

ديوان شعر "أزول" لروبين داريو (١٨٦٧ - ١٩١٦)، الذى صدر فى فالباريزو عام ١٨٨٨ ثم ديوانه "نثر دنيوى" Proses profanes الذى صدر فى بيونس أيرس عام ١٨٩٦، ابتعدا عن التقليد الأدبى للغة الإسبانية [٣٢]. وعن طريق تأمله للشعر الفرنسى، فرض داريو ثورة شعرية على العالم الإسبانى تحمل اسم "الحداثة". ودفع ولع الشاعر

النيكاراجوى بكل الأدب الفرنسى فى ذلك الحين إلى محاولة إدخال أشكال وأصوات خاصة باللغة الفرنسية على اللغة والعَروض الإسبانيين : "بسبب اعتيادى على العبارة الإسبانية المكررة والأبدية "القرن الذهبى" وعلى شعره الحديث المضطرب، وجدت لدى الفرنسيين [...] منجماً أدبياً يتعين استغلاله"(٣٣) . وهذا ما أسماه "الفرنسة العقلية" ؛ أى إدخال – كما رأينا – تركيبات وأصوات فرنسية على اللغة الإسبانية نفسها. وهذا هو أقصى شكل مقبول أدبياً للتمرد ضد النظام الأدبى الإسبانى وبالتالى ضد التقاليد الشعرية الأمريكية اللاتينية ، وقد نجح داريو باستخدامه نفوذ وسلطة فرنسا الأدبية فى إحداث انقلاب فى ألفاظ الحوار الجمالى الإسبانى وفى فرض بديهية هذه الحداثة القادمة من فرنسا على أمريكا اللاتينية ثم بطريقة عكسية للخضوع الاستعمارى على إسبانيا . وكما يؤكد فى مقال له نشر فى صحيفة "لاناسيون" فى بيونس أيرس عام ١٨٩٥ :"تمثل حلمى فى الكتابة باللغة الفرنسية [...] ، ولذلك يجب أن تقوم الثورة التى قد تؤدى باللغة الإسبانية إلى هذه النهضة فى أمريكا وذلك لأن اللغة فى أسبانيا أسيرة داخل التقاليد ومحاطة بالطابع الإسبانى ومحفوفة به"(٣٤) . ويؤكد روبين داريو بوضوح – فى نقد يخفيه بالكاد– رغبته فى حصار القوة الاستعمارية الإسبانية وتأسيس ثورة أدبية أمريكية ضد كل الكليشيهات التى تفرضها إسبانيا على مستعمراتها الأمريكية ، ويؤكد داريو على تأخر الشعر الإسبانى "سجين التقاليد"، ليفرض بصورة أفضل بديهية "التجديد" فى الحداثة:"يرجع نجاحى – الذى سيكون ضرباً من السخف عدم الاعتراف به – إلى التجديد ، ولكن فيما تمثل هذا التجديد؟ تمثل فى "الفرنسة العقلية"(٣٥) . وكان هذا الحدث الثورى المثير هو الذى تحدث عنه خورخى بورخس فى لقاء نشر فى الأرجنتين عام ١٩٨٦ : "لدى ثقة عميقة بأن الشعر الإسبانى منذ القرن الذهبى [...] دخل مرحلة انحطاط [...] ، فقد أصبح كل شىء صارماً [...] ، علينا ألا نتحدث عن القرن الثامن عشر أو التاسع عشر اللذين اتسما بالضعف .[...] وفجأة ظهر روبين داريو الذى جدد كل شىء ! وهذا التجديد انتقل من أمريكا إلى إسبانيا وأوحى للشعراء الكبار من أمثال الأخوين متشادو Les Machado ، وخوان خيمنث Juan Jiménez، وهذه ثلاثة نماذج ، ولكن هناك آخرون بلا شك [...] ، وكان بالتحديد أول المجددين، وتحت تأثير إدجار ألان بو Edgar Allan Poe، وياللغرابة : فهو شاعر أمريكى، ولد فى بوسطن وتوفى فى بالتيمور ، ولكنه وصل إلى شعرنا بفضل شاعر فرنسى هو بودلير الذى ترجمه [...] حتى إن هذا التأثير يعد فرنسياً فى المقام الأول "(٣٦) .

وفي الدول الأسكندينافية أراد من اختاروا المطالبة بسيادة باريس محاربة الأصل الثقافي الألماني الذي سيطر بلا منازع على بلادهم طوال القرن التاسع عشر وحولهم إلى ضواحي جمالية لألمانيا . أما جورج براند (١٨٤٢ - ١٩٢٧) الناقد الأدبي الدنماركي الكبير الذي عاش لعدة سنوات في باريس فقد اكتشف المدرسة الطبيعية وأعمال تين Taine التي قام بنقلها مما أثار تغيرات عميقة في أدب الدول الإسكندينافية في نهاية القرن التاسع عشر؛ في شكل الحركة التي أطلق عليها "الثغرة الحديثة". وكان شعار براند "طرح المشكلات للمناقشة"، وكان يريد من وراء ذلك دعم أدب يشكل - على نسق المدرسة الطبيعية الفرنسية - تعبيراً عن المشاكل الاجتماعية والسياسية والجمالية ونقداً للقيم الراسخة ، وذلك على نقيض المثالية التي كان يدعو إليها التقليد الألماني . وسلسلة محاضراته التي تحمل عنوان "التيارات الأدبية الرئيسية في القرن التاسع عشر" - والتي بدأت في ١٨٧١ وانتهت في ١٨٩٠ - أحدثت انقلاباً أدبيًا في المناخ الأسكندنافي وأثرت تأثيراً بالغًا لا في الدنمارك فحسب، حيث انضم إليه كتاب مثل هولجر درخمان Holger Drachmnn ، وج. ب. جاكوبسن J.P.Jacobsen وآخرون، ولكن أيضًا في النرويج مع بجورنسون Bjornson ، وإبسن Ibsen ، وفي السويد مع ستريدنبرج Stridnbergm [٣٧]. وكتابه الذي ظهر عام ١٨٨٣ تحت عنوان "رجال الثغرة الحديثة" Les Hommes de la percée moderne هو الذي أعطى اسمه لكل هذه الحركة الأدبية والثقافية التي أثرت تأثيراً بالغًا حتى من الناحية السياسية بما أن "الراديكالية السياسية، والواقعية والطبيعية الأدبية، وتحرر المرأة [٣٨]، والإلحاد والحرية الدينية [...] ،وظهور التعليم الشعبي" تعتبر - في السويد بصفة خاصة - مرتبطة من الناحية التاريخية بحركة "الثغرة الحديثة"[٣٩]. والمفارقة تكمن هنا في ضرورة قبول سيطرة باريس النوعية للتحرر من الهيمنة الألمانية ، بيد أن حركة "الثغرة الحديثة" ليست نسخة طبق الأصل من الثورات النظرية والأدبية التي تم اكتشافها في باريس ولكنها حركة تحرر سمحت بها التجديدات القادمة من باريس والتي لا تمليها باريس أو تفرضها ولا تعطيها شكلاً ولكنها توفر نموذجًا لها.

ويتحدث اليوم القصاص الدنماركي هنريك ستنجروب Henrik Stangerup عن مثل جده - جلمار سودربرج[٤٠] Hjalmar Söderberg - الذي كان كاتبًا سويديًا ذا شهرة واسعة في بلاده والذي تسبب في فضائح بسبب مواقفه المناهضة لألمانيا في فترة كان غالبية المفكرين السويديين مؤيدين لألمانيا : "كان منذ البداية قريبًا جداً من جورج براند الذي

كان من أنصار دريفوس وكانت جريدة براند هى الأولى فى العالم فى نشر "أدين" لزولا . وبدأ سودربرج حياته العملية بمقالات عن مناهضة السامية فى أوربا، وتوفى منتحرًا عام ١٩٤١، فى حالة ذهنية قريبة من حالة ستيفان زفايج Stefan Zweig: فقد نفى إلى كوبنهاجن حيث عاش اعتبارًا من ١٩٠٧ ، وكان مقتنعًا بأن هتلر سيكسب الحرب [...] . أما أبى فكان ناقدًا أدبيًا وكان محبًا لفرنسا ، وترجم لعديد من الكتاب الفرنسيين، وكان يترجم بصفة خاصة مورياك Mauriac ، وموروا Maurois؛ أما أنا فقد وصلت باريس عام ١٩٥٦، ووجدت فرنسا الخاصة بى... ؛ فرنسا على طريقة سارتر Sartre ، وكامو .Camus . وبسبب دراستى لعلم اللاهوت ومجيئى من موطن كيركجارد Kierkegaard فقد كانت الوجودية أول مغامراتى الفكرية، ومن هنا نستطيع الحكم بأن هناك ثالوثًا فرنسيًا : فرنسا التى عرفها جدى فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، وهى فرنسا التى شهدت قضية دريفوس، وفرنسا التى عرفها أبى وكانت أكثر محافظة، ثم فرنسا التى عرفتها أنا."(٤١)

وتتميز روايات هنريك ستانجيروب Henrik Stangerup بهذه الازدواجية الفكرية والقومية . ففى رواية لاجووا سانتا Lagoa Santa (٤٢) نجد ألمانيا تلعب دورًا هامًا ، دائمًا ما أمدتنا ألمانيا بالإلهام تاريخيًا، إنها الشقيقة الكبرى . وقد استوحى كيركيجارد من ألمانيا وتمرد فى الوقت ذاته ضد هيجل والفلسفة الألمانية . وفى روايته يشكك الكاتب الدنماركى الطبيعى لوند Lund فى الوضعية الموروثة من الثقافة الألمانية، ويحول أصولها إلى البرازيل . وفى القرن التاسع عشر أصبحت الثقافة الدنماركية ثقافة لاهوتية...، فقد شكل القساوسة طبقة المثقفين فى الدنمارك...، ثم اعتنقت طبقة المثقفين مذهب لوثر شأنها فى ذلك شأن الألمان . ومع مولر Moller– الناقد الأدبى الدنماركى الكبير فى الأربعينيات من القرن التاسع عشر – والذى قدمته فى روايتى "الغاوى"(٤٣) Le Séducteur – كانت المرة الأولى التى تدخل فيها فرنسا فى الأدب الدنماركى [...] ،وكل الكتاب الذين صنعوا الأدب الدنماركى – باستثناء من اختاروا المنفى الداخلى مثل كيركيجارد الذى قام برحلة أو اثنتين إلى برلين – كانوا رحالة عظامًا . ولا شك أن أعظمهم كان هانز كريستيان أندرسن Hans Christian Andersen وقصص رحلاته مجهولة تمامًا فى فرنسا... وكان حلم أندرسن Andersen وكذلك حلم جورج براند أن يتم ترجمتهما إلى الفرنسية " (٤٤).

والتغيرات التى أدخلها داريو وبراندز فى حيز كل منهما على المستوى الأدبى القومى وكذلك اللغوى الثقافى كانت من قبيل زيادة سرعة الزمن أكثر من كونها تجديداً أدبياً . فلم تكن ثورات بقدر ما كانت تحديثات أو بالأحرى تنقيحات. وقد أدخلت - فى مناطق كانت حتى ذلك الحين بعيدة عن خط جرينتش - انقلابات أدبية كانت قد وقعت فى المركز وسمحت بقياس الزمن النوعى . وأعطت هذه التغيرات "للاعبين" القوميين أوراقًا رابحة للدخول فى اللعبة العالمية دون تأخير زمنى سمح لهم - بفضل ابتزاز ضخم لرأس المال - بالنفاذ إلى آخر التجديدات الجمالية . ولهذا السبب لا يمكن أن تعترف باريس بهم كمجددين، أى كمبدعين قادرين على ضبط عقارب الساعة الأدبية ، ولكنهم مع ذلك أسهموا بقوة فى توحيد الحيز الأدبى بفرض مواقف مستقلة عبر نموذج الحداثة الفرنسى .

وعلى نسق المواطنين العالميين الذين يعيشون فى المراكز، شارك هؤلاء المواطنون العالميون فى الضواحى فى إنتاج قيمة أدبية داخل "البنك العالمى للصرف والتبادلات"[٤٥]، وذلك وفقًا لتعبير راموز . وتعتبر ترجماتهم أدوات أساسية لتوحيد المجال الأدبى، إذ تسمح بتصدير ونشر الثورات المعترف بها فى المراكز ، وهم بذلك يشاركون - عن طريق هذا السمو الدولى - فى "الثقة" الدولية بهذه الابتكارات النوعية .

مفارقات تاريخية

تعد المفارقة التاريخية إحدى سمات الأحياز الأدبية البعيدة عن خط جرينتش . ويصف الناقد الأدبى البرازيلى أنطونيو كنديدو ما يطلق عليه "التأخير والمفارقة التاريخية" الأدبية كإحدى نتائج "الضعف الثقافى" لأمريكا اللاتينية[٤٦]، ويكتب : "إن ما يلفت النظر فى أمريكا اللاتينية هو اعتبار بعض الأعمال البائدة من الناحية الجمالية وكأنها أعمال حية [...] . وهذا ما يحدث مع المذهب الطبيعى فى الرواية، الذى وصل إلينا متأخراً بعض الوقت وامتد حتى يومنا هذا دون انقطاع حتى بعد تعديل أساليبه [...] ، وعندما كان المذهب الطبيعى مجرد آثار متبقية، كان يمكن اعتباره عندنا كمكون أساسى للصيغ الأدبية الشرعية، كالصيغ الخاصة بالرواية الاجتماعية فى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين "[٤٧] .

وكان المذهب الطبيعي (المعدل وفقًا للموضة الاسبانية) كما يقول خوان بينيت "والمستورد من فرن مضى" كما يكتب بارجس يوسا ، والذى تم خفض قيمته ليصبح أداةً للوصف "التصويرى"، هو أداة الإغرابية الدولية بامتياز . وتشترك الفلكلورية والإقليمية والإغرابية فى السعى إلى وصف الجديد والخاصية المحلية (الإقليمية أو القارية)، باستخدام، "لا شعوريًا" – كما يقول ماريو بارجس يوسا ، فى نوع من إعادة ابتكار تلقائى للهردرية – أدوات جمالية قديمة منذ زمن بعيد بدلاً من ابتكارها . ويتحدث بارجس يوسا هكذا عن "الصبغة القومية"، للرؤية الجمالية القديمة للرواية اللاتينية الأمريكية للخمسينيات والستينيات من القرن العشرين . ويستخدم خوان بينت تقريبًا نفس الألفاظ فيما يتعلق بالرواية الإسبانية فى الخمسينيات : "اقتصرت الرواية على التصوير؛ فقد تمثلت فى رسم الحانة ، والشارع والفندق ، والمقهى الصغير ، والأسرة الصغيرة ، ومشكلاتها الاقتصادية."(٤٨) ويعد "التصوير" والصبغة المحلية محاولات لرسم واقع خاص بالأساليب الجمالية الأكثر ابتذالاً والأكثر شيوعًا .

لا يعد مفهوما "التأخر" و "الفقر" النوعيين موضوعين للمنافسات ، والنزاعات ، والنفى ، والثورات ، والانفصالات : فنموذج الحيز الأدبى العالمى المقترح هنا لا يقوم على مبادىء تطورية . فكل الكتاب "المقيمين بعيداً عن المركز" ليس "محكوماً عليهم" بالتأخر الأصلى ، وكذلك فليس كل كتاب المراكز بالضرورة "حديثين" . فعلى العكس من ذلك، تتقابل داخل الأحياز القومية زمنيات – وبالتالى جماليات ونظريات – أدبية مختلفة، تفرض تعايشًا – داخل نفس الأمة ونفس اللغة – بين كتاب على الرغم من معاصرتهم لبعضهم البعض ظاهريًا، يمكن أن يكونوا أقرب لكتاب بعيدين فى المجال الجغرافى عن مواطن بلدهم . والمنطق النوعى للعالم الأدبى، الذى يجهل الجغرافية العادية ويؤسس أراضى وحدوداً مختلفة عن تلك المرسومة سياسيًا، يسمح – على سبيل المثال – بالتقريب بين الأيرلندى جيمس جويس والألمانى أرنو شميدت ، وبين اليوغوسلافى دانيلو كيش والأرجنتينى خورخى لويس بورخس Jorge Luis Borges ، أو على العكس بين الإيطالى أمبرتو أيكو والإسبانى بيريز ريفيرتى Pérez-Reverte ، أو الصربى ميلوراد بافيك Milo-rad Pavic وبطريقة عكسية، يتعايش داخل الأحياز الأكثر ثراءً من حيث الموارد الأدبية – ولوبطريقة ظاهرية – كتاب يعملون على بعد سنوات ضوئية بعضهم عن بعض . ويشكل أكاديميو العالم بأسره الكتيبة الكبرى لمتأخرى الأدب الذين يكررون نماذج أدبية مهملة من منطلق اعتقادهم بأزلية الأشكال الجمالية الماضية والبالية منذ زمن طويل ، أما الحديثون فهم يتابعون دون هوادة ابتكار الأدب .

وتفسر هذه التأريخات التفاضلية الصعوبات التى يواجهها المتخصصون فى مجال الأدب المقارن لوضع حقبات زمنية عبر وطنية . وعلى الرغم من أن كل المتصارعين ليسوا معاصرين لبعضهم البعض من الناحية الأدبية، فإنه يمكن إحالتهم لنفس القياس الزمنى وهو قياس مستقل نسبيًا عن التأريخ السياسى الذى تظل التواريخ القومية حبيسة بداخله فى معظم الأحيان ، ولذلك يسمح الانتشار العالمى لأحد الانقلابات الأسلوبية التى تبدأ فى المركز – والتى تؤثر فى مرحلة من التاريخ الأدبى "حاضرة"– برسم – فى الزمان والمكان، أو فى زمانٍ تحول إلى مكان– هيكل الحقل الأدبى ، ويمكن للانتشار والنجاح الدولى للرواية الطبيعية – التى شكلت ثورة أدبية حقيقية – أن يعطينا فكرة عن وحدة قياس هذا الزمن النوعى وعن علم الخرائط الأدبى الذى يمكن وضعه من خلال انتشاره ، وكلنا يعلم أن فترة نجاح زولا فى ألمانيا كانت ما بين عامى ١٨٨٣ و ١٨٨٨ فى الوقت الذى بدأ نجاحه فى الانحسار فى فرنسا ، ويؤكد جوزيف جيرت Joseph Jurtعلى تأخر الترجمات وعلى "الفجوة الزمنية التى تفصل بين الحيزين الأدبيين الفرنسى و الألمانى" ، ففى فرنسا "امتدت فترة نجاح المذهب الطبيعى بين عامى ١٨٧٧ (صدور رواية الخمارة المريبة) ، و ١٨٨٠ (صدور كتاب الرواية التجريبية "le Roman expérimental)[٤٩]. إذن، وعلى العكس مما يجرى فى ألمانيا، شهدت الثمانينيات من القرن التاسع عشر فى باريس ظهور محاولات منافسة لزولا مثل مدرسة الرواية النفسية (بظهور "دراسات عن علم النفس المعاصر" Essais de psychologie contemporaine لبورجيه Bourget فى عام ١٨٨٣)، وصدور "تنازليًا" A rebours لهيسمن Huysmans فى عام ١٨٨٤، ومعارضة المجموعة الطبيعية الثانية . ولم تظهر نفس المحاولات الرافضة للمذهب الطبيعى فى ألمانيا إلا فى بداية التسعينيات مع كتاب هرمان باهر Hermann Bahr – تجاوز المذهب الطبيعى – الذى طالب بظهور أدب جديد عن طريق إلحاق إمكانيات أتاحها علم نفس بورجيه ومذهب زولا الطبيعى . ومن ثم نجد أن الفارق الزمنى الذى يقاس بنشر الأحداث التى تشكل تاريخًا فى خط جرينتش قد اتخذ صفة مستمرة فى فرنسا وألمانيا .

وفى إسبانيا خلال الثمانينيات من القرن التاسع عشر، اعتبر المذهب الطبيعى الفرنسى ثورة أدبية على المستوى الشكلى و"السياسى"... وشكل هذا المذهب موضوع مناقشات وجدال كبير، وقد تم نقل هذا المذهب من فرنسا، واستخدم كأداة نقد

للأخلاقية وامتثالية التصوير الروائى المرتبط بحقبة ما بعد الرومانسية ، كما استخدم كأداة للنقد الاجتماعى : "فقجاجة" وصف زولا التى تم التنديد بها مرارًا كانت – من الناحية الأدبية – وسيلة لخرق كل التقاليد والنزعة المحافظة الجمالية والاجتماعية . ويقول كلارين Clarin : يعد ليوبولدو آلاس Leopoldo Alas (١٨٥٢ – ١٩٠١) الذى أدخل زولا وترجمه فى إسبانيا أحد أقوى المدافعين عن المذهب الطبيعى بوصفه منظرًا (إذ نشر أكثر من ٢٠٠٠ مقال) ، وكذلك بوصفه ممارسًا (أى كروائى) ، وهو مفكر مناضل : فالصحافة الأدبية بالنسبة له صراع "صحى" يمارسه باسم التقدم ، وفى نفس الحقبة، نشرت إميليا باردو باثان Emilia Pardo Bazán (١٨٥٢ – ١٩٢١) "المسألة الحية" La question palpitante (١٨٨٣)، وهو مجموعة من المقالات حول موضوع الرواية الواقعية والمذهب الطبيعى الفرنسى .

وأدخل هؤلاء "الحديثون" الإسبان – بفضل هذه الأداة المستوردة – انفصالاً قاطعًا فى التأريخ الأدبى القومى ، ولجأوا إلى حاضر الأدب الذى كان يجسده فى ذلك الوقت المذهب الطبيعى الأدبى وذلك للصراع ضد التقاليد الأدبية القومية عن طريق ردها إلى الماضى .

وقد سمح المذهب الطبيعى لكل من أرادوا عبر العالم التخلص من نير الاتباعية والمحافظة (أى من الماضى الأدبى) بالوصول إلى الحداثة . وبنفس الطريقة يمكن لتواريخ إدخال أعمال جيمس جويس والمطالبة بها فى مختلف المجالات اللغوية والقومية، تقديم وحدة قياس أخرى لمختلف الزمنيات القومية داخل العالم الأدبى : فعوليس Ulysse ، وفينجانز ويك وهما النصان المؤسسان للحداثة الأدبية منذ إقرارهما، عن طريق ترجمة لاربو لهما إلى الفرنسية ، وكذلك زولا والسيريالية تعد من أكبر علامات المسافات فى خط جرينتش .

ومن ثم، إذا ما تعلقنا بتعريف الأدب كحقل دولى موحد (أو فى سبيله للتوحيد)، لن يتسنى لنا وصف الانتقال الدولى لكبرى الثورات النوعية وتصديرها (مثل المذهب الطبيعى أو الرومانسية) سواء بلغة التأثير أو بلغة "الاستقبال" . إن محاولة فهم إدخال معايير جمالية جديدة بالرجوع فقط إلى استقبال النقاد للأعمال، وعدد ترجماتها، ومحتوى المقالات، والمجلات فيما يخصها، وعدد طبعاتها، يفترض أيضًا وجود عالمين أدبيين متزامنين ومتساويين . وإذا ما فهمنا هذه الظاهرة اعتبارًا من جغرافية الأدب

النوعية ووحدة قياسه الجمالية للزمن، أى اعتباراً من الرسم البيانى للمنافسات والصراعات وعلاقات القوى التى تنظم الحقل الأدبى، ومن ثم اعتباراً من "الجغرافية الزمنية" التى حاولنا وصفها هنا ؛ نستطيع فهم كيف يتم "استقبال" عمل أجنبى و"إدخاله" فى الحقل الأدبى .

القومية الأدبية

فى بداية القرن التاسع عشر، بعد ظهور العديد من الحقول الأدبية التى حصلت على استقلاليتها، تم إعادة التأكيد بطريقة صريحة على الصلة التى تربط بين السياسة والأدب عن طريق نظريات هيردر . وتشكل القطب الثانى للعالم عبر هذا الشكل الجديد للمعارضة الأدبية . ومنذ ذلك الحين ، لم تعد العلاقة بين الأدب والأمة مجرد مرحلة ضرورية فى تشكيل حيز أدبى، ولكن تم إعلانه كإنجاز . ولم تحول الثورة التى حدثت "بفعل" هيردر طبيعة الصلة الهيكلية التى توحد الأدب (واللغة) مع الأمة ، فعلى العكس من ذلك دعم هيردر هذه الصلة بتحويلها إلى صلة صريحة . وبدلاً من إغفال هذه التبعية التاريخية جعل منها إحدى دعائم مطالبته القومية . فقد تولدت التبعية الهيكلية لمحافل أو لمعارك سياسية قومية – كما أشرنا – بفعل الأحياز الأدبية الأولى التى ظهرت فى أوربا بين القرنين السادس عشر والثامن عشر . واستند مبدأ "تمييز" الحيز السياسى الأوروبى – اعتباراً من التحول الذى حدث فى القرنين الخامس والسادس عشر – على المطالبة بنوعية اللغات السوقية : فقد لعبت اللغات دوراً مركزياً بوصفها "علامات للاختلاف". وبتعبير آخر استطاعت المنافسات النوعية التى ظهرت فى العالم الفكرى الأوروبى خلال عصر النهضة – اعتباراً من هذه الحقبة – التأسس واكتساب صفة شرعية فى الصراعات السياسية . ومنذ البداية كانت المعركة لفرض لغة وإيجاد أدب هى نفسها المعركة لفرض شرعية دولة جديدة ذات سيادة . وفى نفس الوقت لم يقلب "أثر" هيردر بطريقة عميقة التصور الذى رسمه دى بيليه، ولكنه عدل فحسب أسلوب الدخول فى لعبة الأدب الكبيرة . فكل من يكتشف "تأخره" فى المنافسة الأدبية يقدم التعريف البديل للشرعية الأدبية الذى يقوم على المعيار "الشعبى" بوصفه نوعاً من "مخرج طوارئ" . وبتعبير آخر، علاوة على الشكل العام والقوانين التى حددتها استراتيجيات دى بيليه يتعين إضافة استراتيجيات الأكثر عوزاً أدبياً الذين جعلوا من المعيار الشعبى فى الأدب – سواء خلال القرن التاسع عشر أو خلال كل

فترة التحرر من الاستعمار فى القرن العشرين – أداةً أساسية لابتكار آداب جديدة ولدخول متصارعين جدد فى اللعبة الأدبية .

وفى حالة الآداب "الصغيرة" كان ظهور أدب جديد مقترنًا بظهور "أمة جديدة". وفى الواقع، إذا كان الأدب مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بالدولة فى أوربا ما قبل هيردر، فإنه اعتبارًا من فترة انتشار المعايير "القومية" فقط، فى أوربا خلال القرن التاسع عشر، أخذت ١٠ المطالبات الأدبية أشكالاً "قومية". وهذا هو السبب فى ظهور أحياز أدبية قومية فى غياب دولة مؤسسة، كما حدث فى أيرلندا فى نهاية القرن التاسع عشر ، وفى قطلونيا ، وجزر المارتينيك ، وكيبيك اليوم ومناطق أخرى ظهرت فيها حركات قومية سياسية وأدبية .

ويسمح المنطق الجديد الذى تأكد مقابل التعريف المستقل للأدب بتوسيع العالم الأدبى ،ودخول متصارعين جدد فى المنافسة الأدبية، بيد أنه أدخل فى العالم معايير غير نوعية . فمعيار "قومية" الإنتاج الأدبى أو "شعبيته" الذى اقترحه هيردر يمكن بديهيًا تسييسه بيسر. فالمطابقة التى يوجدها بين اللغة والأمة وبين الشعر و"عبقرية الشعب" يجعل من هذه المفاهيم أداةً للصراع الأدبى والسياسى معًا. وهذا ما يفسر أن كل الأحياز الأدبية التى طالبت بهذه الأداة هى أيضًا الأكثر تبعية إزاء المحافل القومية (والسياسية) ، وأسهم هذا القطب السياسى– الأدبى، الذى تشكل على نقيض المنطق المستقل فى فرض وتنفيذ فكرة "التأميم" الضرورى لكل رؤوس الأموال الأدبية ، والتى تم اعتبارها منذ ذلك الحين "آدابًا قومية"، ويعد خضوع المحافل الأدبية المعلن للتقسيمات السياسية أحد السمات الأساسية لسطوة القطب الأكثر سياسية على مجمل الحيز الأدبى الدولى ، وكان لهذا الخضوع نتائج لا حصر لها . وتناقض الشكل الجديد للشرعية الأدبية مع النموذج الفرنسى، وشكل القطب المضاد الذى أسس هيكل مجمل الحيز الأدبى العالمى .

وهذا النوع من "تكملة الروح" التى وضعها منظروا الأمة الألمان فى قلب مفاهيمهم الجوهرية، استخدم فى إضفاء الشرعية على السفسطائية القومية : يعتمد الإنتاج الفكرى على اللغة وعلى الأمة اللتين أنتجتاه، ولكن النصوص تترجم بدورها "المبدأ المؤسس للأمة" (٥٠). فالمؤسسات الأدبية ، والأكاديميات ، ومجموعة الكتاب ، والبرامج المدرسية ، والقوانين السياسية أسهمت فى إعطاء الصفة القومية للتقسيمات الأدبية

على نسق التقسيمات السياسية ، ولهذا أصبح التنظيم القومي للآداب رهانًا أساسيًا في المنافسة بين الأمم ، وأصبح تشكيل سجل قومي لكبار الأدباء وسيرة لأعلام الكتاب -الذين يعتبرون "ثروة" قومية - رمزًا لإشعاع وسلطة فكرية وأمرًا ضروريًا لتأكيد السلطة القومية .

واعتبارًا من ثورة هيردر خضعت كل الآداب، التى تم الاعتراف بها كقومية، للتقسيمات القومية وحددت قوانينها بالحدود القومية ، وبانفصال هذه الآداب بعضها عن بعض، تشكلت في صورة عناصر منفصلة تنبع من مبدأ سببيتها . وقد تم تحديد الطابع القومي للأدب من خلال سلسلة من السمات النوعية . وبسبب اعتبار التواريخ الأدبية بطريقة تقليدية كأفق "طبيعي" (لا يمكن تجاوزه) للأدب، فقد تم منحها الصفة القومية ثم انغلقت على نفسها وأصبحت مستقلة عن بعضها البعض مشجعة للتقاليد الفنية المعروفة بعدم قابليتها للقياس [٥١]. وأدى تقسيم هذه الآداب القومية إلى عصور، إلى استحالة عقد مقارنات أو قياسات بينها : فكلنا يعلم أن تاريخ الأدب الفرنسي يأخذ شكل تتابع قرون؛ وينسب الأدب الإنجليزى إلى عهود الملوك (أدب إليزابيث أو أدب فيكتورى)؛ كما يقسم الأسبان الزمن الأدبى إلى "أجيال" (جيل ٨٩ ، وجيل ٢٧) ، وأسهم "تأميم" العادات الأدبية بقوة فى منح الصفة القومية لانغلاقها.

وكان لهذا التأميم، في الوقت ذاته، آثار حقيقية على الممارسات والنوعيات الأدبية القومية . وأدت معرفة كبار الكتاب الوطنيين وأبرز تواريخ التاريخ الأدبى المؤمم إلى تحويل هذا البنيان المصطنع إلى مادة معرفة وعقيدة مشتركة . وفى ظل هذا الانغلاق وهذا العمل الذى يهدف إلى التمييز بين الآداب ومنح الصفة القومية لكل منها، نشأت على الساحة تمييزات تم ترسيخها : فتولدت داخل هذه التقسيمات قواعد داخلية للعبة لا يتسنى فهمها إلا للمواطنين الأصليين الذين يعرفون المرجعيات ، والاستشهادات ، والتلميحات إلى الماضى الأدبى القومي ويستخدمونها . واكتسبت تلك الخاصيات، التى أصبحت قاسمًا مشتركًا بين كل المواطنين بفضل التعليم المدرسى - بصفة خاصة - واقعًا وأسهمت بدورها فى إنتاج أدب مطابق للفئات المعتمدة قوميًا.

وهكذا شهد القرن التاسع عشر- حتى فى أقوى العوالم الأدبية وأكثرها استقلالية - ظهور معتقدات قومية وسياسية وإعادة تعريف قومي للأدب . واستطاع ستيفان كولينى إثبات قيام الأدب الإنجليزى بدور الوسيلة الأساسية "للتعريف الذاتى

القومى"(٥٢) ، وحلل مراحل "تأميم" الثقافة خلال القرن التاسع عشر – وبصفة خاصة الأدب – وذلك من خلال مختارات لاستخدام الجمهور العريض مثل "رجال الأدب الإنجليزى". وأكد على سبيل المثال على الطموح المعلن لقاموس أكسفورد الإنجليزى فى عرض "عبقرية اللغة الإنجليزية" وأظهر الحشو المؤسس لتعريف الأدب المعترف به كأدب قومى: يتم الاعتراف – فقط – بالمؤلفين الذين يظهرون ميزات مفترضة كإنجليز أصليين، وهى فئة يعتمد تعريفها على نماذج مأخوذة من النصوص التى كتبها هؤلاء المؤلفون أنفسهم"(٥٣).

وتولد الأمم الأدبية الأكثر انغلاقًا على نفسها والمشغولة بإعطاء تعريف عن نفسها، معاييرها الخاصة بطريقة لانهائية فى شكل تيار مغلق، وتصفها بالقومية وبالتالى بالضرورية والكفاية لسوق الأراضى القومية التى تحقق الاكتفاء الذاتى . وهكذا شكلت اليابان – التى ظلت لفترة طويلة غائبة عن الحيز الأدبى العالمى – تقليداً أدبيًا قوياً يقوم كل جيل بإعادة تحيينه اعتباراً من نموذج لأمهات الأعمال التى يتم تعيينها كمرجعيات لازمة وكموضوعات لولاء قومى . ويرسخ رأس المال الثقافى هذا– الذى يبقى غامضًا لغير المواطنين الأصليين ، ويصعب نقله وفهمه خارج الحدود– العقيدة القومية فى الأدب .

ولهذا السبب – وعلى عكس ما يحدث فى العوالم الأدبية المستقلة – يتم التعرف على الأحياز الأدبية الأكثر انغلاقًا التى لم يتكون بها قطب مستقل عن طريق غياب الترجمات وجهل الابتكارات الأدبية الدولية ومعايير الحداثة الأدبية . ويصف خوان بينيت الكاتب الإسبانى (١٩٢٧ – ١٩٩٣) عدم الاكتراث بالترجمات فى إسبانيا فى فترة ما بعد الحرب قائلاً : "تم ترجمة كتاب كافكا (التحول) la Métamorphose قبل الحرب مباشرة، وكان فى شكل كتيب لم يعره أحد اهتمامًا. ولكن أحداً لم يكن يعرف روايات كافكا العظيمة؛ وكنا نشتريها من دور نشر أمريكية – جنوبية ، وكان بروست Proust معروفًا بصورة أفضل بفضل ترجمة الشاعر العظيم بيدرو ساليناس (٥٤) Pedro Salinas فى ١٩٣٠– ١٩٣١ للجزئين الأولين لكتاب (البحث عن الزمن المفقود) (A la recherche du temps perdu). وقد لاقت الكتب نجاحًا كبيراً، ولكن الحرب التى جاءت عنوة، منعت أى تأثير لبروست . فلم يسمع أحد تقريبًا عن كافكا وتوماس مان وفوكنر [...] ، ولم يتأثر أى كاتب بكبار كتاب هذا القرن سواء كان ذلك فى مجال

الشعر أو المسرح أو الرواية أو حتى الدراسة Essai . كانت معرفة هذه الكتب القادمة من الخارج ضرباً من ضروب المستحيل ، والحق أنها لم تكن ممنوعة ولكن لم يكن هناك ببساطة عملية توريد للكتب ، ولم تتم سوى ترجمة كتاب فوكنر (المعبد) Le Sanctuaire عام ١٩٣٥ ولكن أحداً لم يعره اهتماماً قط"(٥٥).

وقد نجحت عملية التأميم الأدبى – التى أشرنا إليها – بصورة كبيرة حتى خضع الحيز الفرنسى نفسه جزئياً لهذا المنطق . وكان إبراز قيمة "الفلكلور الإقليمى" والخصائص النوعية الثقافية المحلية واستيراد اهتمامات لغوية وفقهية لغوية فى فرنسا أكبر دليل على الوزن المتزايد للنموذج الألمانى . ومع ذلك أثبت ميشيل أسبان Michel Espagne استعادة الرؤية القومية للأدب فى فرنسا بطريقة نوعية . وعندما وصف ميشيل أسبان ابتكار كرسى للآداب الأجنبية فى ١٨٣٠، دلل على نجاح النظريات القادمة من ألمانيا وفسر ما يتسم به هذا النقل من تناقض . ويبدو بالفعل أن فى تلك الفترة فى فرنسا كان لفظ "ثقافة قومية" ينطبق – قبل كل شىء – على الثقافات الأجنبية : وهكذا وبفعل انقلاب مذهل، عادت الموجة القومية وتحول فقه اللغة – بدلاً من أداة لمطالبة كل أمة بتفردها– إلى أداة للعمومية من خلال إدخال العديد من الآداب – غير المعروفة أو المعروفة بالكاد – فى فرنسا فى شكل مؤتمرات ومجموعات قصصية شعبية وقصص من مختلف الآداب القومية مثل اليونانية أو البروفانسية أو السلافية . وعلى الرغم من أن هذه الأدوات الفكرية كانت – فى معظمها – قادمة من ألمانيا، استطاعت فرنسا بفضل هذا الاستحواذ الفكرى استعادة مفهومها الرامى إلى العمومية(٥٦).

كتاب قوميون وكتاب دوليون

وهكذا اعتباراً من ثورة هيردر أخذ الحيز الأدبى فى التشكل بصورة دائمة وذلك وفقاً لحجم وقدم الموارد الأدبية وكذلك لدرجة الاستقلال النسبى لكل حيز أدبى . وهكذا تم تنظيم الحيز الدولى منذ ذلك الحين وفقاً للتناقض من جهة بين القطب المستقل والأحياز الأدبية الأكثر ثراءً من حيث الموارد الأدبية والتى تستخدم كنموذج وكملجأ لكل الكتاب المطالبين بوضع مستقل فى الأحياز التى لاتزال فى طور التشكيل ؛ ومن هنا احتلت باريس مركز العاصمة الأدبية العالمية "المنزوع طابعها القومى" وتم وضع وحدة قياس نوعية للزمن الأدبى ؛ ومن جهة أخرى بين الأحياز الأدبية شديدة الفقر أو فى طور التشكل ولكن تابعة للمحافل السياسية – وغالباً ذات الطابع القومى .

والحق أن الشكل الداخلى لكل حيز أدبى مماثل لشكل العالم الأدبى الدولى : فهو يتشكل أيضًا بناءً على التناقض بين القطاع الأكثر أدبية (والأقل قومية) والمنطقة الأكثر تبعية من الناحية السياسية، أى وفقًا للتناقض بين قطب مستقل ومتعدد القوميات وقطب تابع ذى طابع قومى وسياسى ، وتجسد هذا التناقض - بصفة خاصة - فى المنافسة بين الكتاب "القوميين" والكتاب "الدوليين"(٥٧). وبتعبير آخر هناك مماثلة فى البنيان بين كل حقل أدبى قومى والحقل الأدبى الدولى . ويختلف موقع كل حيز قومى داخل البنيان العالمى تبعًا لقربه من أحد القطبين أى تبعًا لحجم رأس ماله، أى استقلاله النسبى أى قدمه . ولذا يتعين تصور عالم الأدب العالمى كوحدة مكونة من مجموع الأحياز الأدبية القومية التى تتسم هى نفسها بالثنائية القطبية ، والتى تقع بطريقة تفاضلية فى البنيان العالمى وفقًا للوزن النسبى الذى يحتله داخلها كل من القطب الدولى والقطب القومى (والوطنى) .

والأمر لا يتعلق بمجرد تماثل هيكلى ، فيصل كل حيز وطنى إلى الظهور بدايةً ثم إلى الاستقلال بالارتكاز على القطب المستقل وباعتباره مرجعية له . والتماثل بين الحيز الأدبى الدولى وكل حيز قومى هو نتاج لشكل الحقل العالمى نفسه وكذلك لعملية توحيده ؛ فيظهر كل حيز قومى ويتوحد على نسق محافل الإقرار النوعية وبفضلها. وتسمح هذه المحافل للكتاب الدوليين بإضفاء الشرعية على وضعهم على الصعيد القومى . وعلى ذلك لا يتشكل كل حقل اعتباراً من نموذج محافل الإقرار المستقلة وبفضلها، بل يميل الحقل العالمى نفسه إلى الاستقلال عن طريق تكوين أقطاب مستقلة فى كل حيز وطنى .

وبتعبير آخر، فالكتاب الذين يطالبون بمركز أكثر استقلالية هم الذين يعرفون قانون الحيز الأدبى العالمى ، ويستخدمونه للصراع داخل مجالاتهم القومية ولخرق القيم السائدة . ولذا يعد القطب الدولى المستقل ضروريًا لتكوين الحيز كله، أى ضروريًا لإضفاء الأدبية عليه ونزع قوميته تدريجيًا : فيستخدم ذلك القطب كملجأ حقيقى لا عن طريق النماذج النظرية والجمالية التى يمكنه تقديمها لكل الكتاب "الغرباء" فى العالم بأسره فحسب ولكن عن طريق الهياكل النشرية والنقدية التى تساند الصناعة الحقيقية للأدب العالمى. وليس هناك "معجزة" فى الاستقلال ؛ فكل عمل قادم من حيز قومى قليل الثراء، يتطلع إلى لقب أدب لا يوجد إلا من خلال علاقة مع شبكات الأماكن الأكثر استقلالاً وقوة فى الإقرار . وقد فرض تمثيل التفرد، الذى يؤسس الأيديولوجية الأدبية،

فكرة الوحدة الإبداعية فلا يظهر كبار أبطال الأدب إلا من خلال علاقة مع القوة النوعية لرأس المال الأدبي المستقل والدولي. وحالة جويس الذى كان مرفوضًا في دبلن ومغموراً في لندن وممنوعًا في نيويورك ثم اعترفت به باريس يعد أفضل مثال على ذلك .

ومن هنا نستطيع القول بأن العالم الأدبي هو مسرح القوى المتصارعة؛ ولا يتم وصفه وفقًا للمنطق الخطي للاستقلال التدريجي ؛ ففي مواجهة القوى الانجذابية المركزية الموجهة نحو القطب المستقل والموحد والذى يسمح لكل المتصارعين بالاتفاق حول قياس موحد للقيمة الأدبية وعلى نقطة استدلالية "أدبية بحتة" (خط جرينتش الأدبي) يمكن اعتبارًا منها قياس هذه القيمة، نجد قوى الطرد المركزية للأقطاب القومية الخاصة بكل حيز قومي، أى قوى الجمود التى تسهم فى تقسيم وتخصيص وتأكيد الفروق ، وكذلك فى إنتاج نماذج الماضى وتأميم وتسويق الإنتاج الأدبى .

ومن هنا يتسنى لنا بصورة أفضل فهم السبب- الناتج عن الافتراض السابق- فى اتخاذ الصراعات - الرامية إلى التوحيد فى الحيز الأدبى أساسًا - شكل الصراعات داخل الحقول القومية ، فهى تضع - داخل نفس الحيز الأدبى القومى - الكتاب القوميين - الذين يتخذون من التعريف القومى أو "الشعبى" للأدب مرجعية لهم- فى مواجهة الكتاب الدوليين (الذين يلجأون إلى نموذج مستقل للأدب) ، وهكذا بمجرد توحد الحيز يظهر نظام للتناقضات الهيكلية : ميجيل ديليبس Miguel Delibes ، وكاميلو خوسيه ثيلا Camilo Jose Cela ضد خوان بينت فى اسبانيا، ودرجان جيريمخ Dragan Jeremi´c ضد دانيلو كيش فى يوغوسلافيا السابقة، و نايبول ضد سلمان رشدى فى الهند وإنجلترا، ومجموعة الـ٧٤ ضد آرنو شميدت فى ألمانيا ما بعد الحرب، وشنويا آشيبا ضد وول سوينكا فى نيجيريا...إلخ . وبنفس الطريقة، يمكننا فهم أن هذه الازدواجية التى تشكل الحيز العالمى هى نفسها التى تضع الشكليين فى مواجهة الأكاديميين (أو فى الأحياز الآخذة فى الظهور، فى مواجهة السياسيين)، والقدماء فى مواجهة الحديثين، والمواطنين الدوليين فى مواجهة الإقليميين وكتاب المركز فى مواجهة كتاب الربض...، وقام لاربو برسم نمط شديد القرب - فى اللحظة التى أصبح فيها العالم الأدبى تقريبًا هو أوربا- فى "مجال إنجليزى" حيث يقول : "يعتبر الكاتب كاتبًا أوروبيًا إذا قرأت إنتاجه صفوة بلاده وصفوة البلاد الأخرى . ويعد توماس هاردى ومارسيل بروست ، وبيرانديللو كتابًا أوروبيين . والكتاب الذين يرتفع بيع إنتاجهم فى بلدهم

الأصلي دون أن تقرأه صفوة بلدهم كما تجهله صفوة البلاد الأخرى هم بالأحرى كتاب [...] يمكن أن نطلق عليهم لقب قوميين – وهي فئة وسطى بين الكتاب الأوروبيين والكتاب المحليين أو الذين يكتبون باللهجات المحلية."(٥٨)

وغالبًا ما يولد المنفى مواقف مستقلة للكتاب القادمين من أحياز "مؤممة". فكبار الثوريين النوعيين من أمثال : كيش ، وميشو ، وبيكيت ، وجويس كانوا على درجة من الانفصال عن أحيازهم الأدبية الأصلية ومن الاعتياد على المعايير الأدبية السارية في المراكز حتى استحال عليهم إيجاد مخرج إلا بعيداً عن عالمهم القومي . ويتعين فهم الأسلحة الثلاثة التي أعلن جويس ملكيته لها في "صورة الفنان في شبابه" A Portrait of the Artist as a Young Man في ١٩١٦ بهذا المعنى ؛ فبالفعل أعلنت إحدى شخصياته وهو ستيفن ديدالوس في صيغة يتم عادةً نقدها، أنه يحاول بقدر المستطاع الحياة والإبداع "بحرية" و "دون قيود"، ويضيف : "واستخدم للدفاع عن نفسي الأسلحة التي أسمح بها لنفسي وهي: الصمت والمنفى والدهاء"(٥٩) . ومما لا شك فيه أن المنفى يعد أكبر "أسلحة" الكاتب الذي يقرر الحفاظ على استقلاليته المهددة أيًا كان الثمن.

وتعد إسبانيا في الخمسينيات والستينيات ، ويوغوسلافيا في السبعينيات نموذجين يمكن من خلالهما فهم رهان الصراعات التي تدور – في الأحياز الخاضعة – بين "القوميين" الذين يعتبرون علم الجمال الأدبي المرتبط بالإشكاليات السياسية نوعًا من الطبيعية الجديدة والدوليين والمواطنين العالميين و متعددي اللغات الذين يعرفون جيداً الثورات النوعية التي تنشأ داخل الأقطار الأكثر تحرراً في العالم الأدبي ويحاولون إدخال معايير جديدة .

ويفسر خوان بينت رفضه للقوانين الأدبية الإسبانية في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين ليقينه بقدمها الزمني والجمالي : "لم يكن هناك أدب إسباني معاصر؛ فقد كتب كل الكتاب في الفترة ما بين ١٩٠٠ و ١٩٧٠ بأسلوب جيل ١٨٩٨، أي وفقًا لمذهب الطبيعية الذي تمت مواءمته للموضة الإسبانية واللغة القشتالية، فقد كان هذا الأدب في حالة انهيار، مملوكًا للماضي قبل كتابته"(٦٠) . وهكذا استطاع خوان بينت أن يؤسس لنفسه اعتباراً من نهاية الخمسينيات أول مكانة دولية في حيز أدبي إسباني تسوده الديكتاتورية الفرانكية وتسيطر عليه ، وأحدث وحده ثورةً في

الرواية الإسبانية فى عالم أدبى منغلق على الابتكارات الأدبية وذلك استناداً إلى نموذج الرواية الأمريكية فقط، وبخاصة فوكنر – الذى اكتشفه بفضل أعداد مجلة "الأزمنة الحديثة " Temps modernes التى كانت تصله سراً.

ويعد الانغلاق السياسى والفكرى لإسبانيا الفرانكية[٦١] واحداً من المظاهر الأكثر دلالة على محاولة عزلة هذا البلد ، وهى عزلة إيجابية وسلبية فى الوقت نفسه (أى تم اختيارها على المستوى القومى وتطبيقها على الصعيد الدولى) تدعم العادات القومية . وقد أدت الحرب الأهلية إلى إحداث كسر عميق وجذرى فى الآداب الإسبانية ، فقد تم إيقاف الحركات التى بدأتها الطليعة فى العقدين الأول والثانى للقرن العشرين، ثم جيل ١٩٢٧، بطريقة عنيفة؛ كما تم القضاء على طبقة المثقفين وإضعاف الأدب الداخلى الذى كان تحت سيطرة الرقابة فى الأربعينيات والخمسينيات .

ويصف خوان بينت– الذى وصل إلى مدريد فى الخمسينيات – منظراً لأدب يعانى من السيطرة السياسية . بيد أن الواقعية الإجبارية وكذلك الإشكاليات المقصورة على الاستخدام الداخلى تدخل فى سياق تكميلى لتقليد تخلقى فى الجمالية الروائية : "لقد كانت سطحية كل الروائيين الإسبان الأدبية هى التى تثير حنقى [...] ، لقد كانوا ينقلون الواقع الإسبانى بوسائل تقليد الكبير للرواية الطبيعية وطريقتها وأسلوبها، وهذا ما لم أكن أحتمله"[٦٢] . وكانت هذه الجمالية النفعية الواقعية – كما رأينا – إحدى العلامات المؤكدة للتبعية أى للخضوع السياسى لكل الحيز الأدبى الإسبانى : وبدت إسبانيا الأدبية الخاصة ببداية الستينيات كأحد أكثر الأحياز التى تتسم بالمحافظة والأقل استقلالاً فى أوربا ، فقد كان بلداً يبدو تاريخه (الأدبى والسياسى) وكأنه توقف، وكأنه يجهل كل الانقلابات على مستوى العالم .

وفى هذا المنظر الجامد، ينفصل بينت عن الإشكاليات القومية ويطالب بضرورة أدب يتعين عليه الخروج من الحدود السياسية ليصبح معاصراً بحق . وسمحت له معرفته الاستثنائية والسرية بما ينشر فى باريس [٦٣] بالانفتاح على الابتكارات الأدبية للعالم بأسره : "كنت أحصل على كل الترجمات من السيد كوندرو بدار نشر جاليمار، وبهذه الطريقة قرأت فوكنر فى ترجمة فرنسية ، كانت فرنسا غايةً فى الأهمية بالنسبة لى... فقد كان كل شىء يأتى من هناك... كنت أتلقى مجلة "الأزمنة الحديثة" بعد صدورها بشهر ، وعندى حتى الآن كل أعداد المجلة فى الفترة من ١٩٤٥ حتى ١٩٥٢، وفيها اكتشفت على سبيل المثال الرواية السوداء الأمريكية."[٦٤]

وقد سمح نموذج النصوص المقرة دوليًا انتشارها بصفة خاصة بظهور - ولو خفية - قطب مستقل : رجل فى موقف من العزلة الثقافية التجريدية (أو يرى نفسه على الأقل كذلك) يكتشف الانقلابات الجمالية والتقنية الروائية التى تحدث فى أوربا والولايات المتحدة فى الأربعينيات والخمسينيات، وهذا النموذج الدولى هو الذى يمده بالأدوات التى يحتاج إليها لرفض مجموع الممارسات الأدبية والجمالية التى تسود فى بلاده ، وبهذه الطريقة، نشأت - بطريقة أكثر عمومية - العلاقة بين المحافظة الأسلوبية المرتبطة بتقاليد بلد والمواقف القومية (بالمعنى الواسع) من جهة، وعلى النقيض، العلاقة بين التجديد الأدبى والثقافة الدولية من جهة أخرى .

وقرار بينت بالكتابة وفقًا للمعايير الأدبية السائدة فى خط جرينتش والتى تجهلها أسبانيا، هذا البلد الذى كان يعانى من رقابة سياسية عنيفة، اتسم بشجاعة غريبة وحكم عليه بأن يظل مغموراً طيلة الفترة التى احتاجها الحيز القومى - الذى تغير جذريًا ولكن تدريجيًا بفضل وجوده فيه - لتعويض تأخره وفهم الثورة التى وقعت ، لقد كان عليه الانتظار لمدة عشر أو خمس عشرة سنة حتى يحمل جيلٌ آخر الشعلة ويفرضه كأحد أعظم كتاب الحداثة الأسبانية ، وهذه الوحدة التأريخية، التى عزلته ضمن رجال جيله ومنعته من تشكيل أى جماعة أو أى مدرسة كانت، دعمت لديه فكرة حرية مكتسبة على الرغم من الجميع وضدهم وكذلك فكرة آداب أخلاقية ضرورية على المستويين السياسى والجمالى، ويقول : "أعتقد أننى أحدثت انفصالاً "نفسيًا" عن الأدب الذى كان يُكتب من قبل فى هذا البلد ، فشباب الروائيين من أمثال خافيير ماریاس Javier Marias وفليكس دى آزويا Felix de Azüa وسوليداد بويرتولاس Soledad Puértolas أكثر ثقافة من الجيل السابق، وهم لا يحترمون - مثلى - الأدب الأسبانى التقليدى ، وقد تعلموا المهنة عن طريق قراءتهم للمؤلفين الإنجليز ، والفرنسيين ، والأمريكيين ، والروس [...] ، وانفصلوا عن التقليد الأدبى القومى مثلى. وهم بذلك لا يقرون موقف أستاذٍ لهم ولكنهم يقرون بالأحرى سلوكًا وآدابًا."(٦٥) ، والتخريب الوحيد الذى يقبله الجميعُ بما فيهم هو نفسه فى هذا البلد، الذى يحكمه قانون الديكتاتورية كان ذا طابعٍ سياسى ، وأدخل خوان بينت نفسه، قانون الاستقلال الأدبى وأعطى الأفضلية لتفوق الشكل واللجوء إلى نماذج دولية ضد التطفل الضمنى لمسائل يفرضها النظام السياسى على عالم الإبداع الروائى .

وبنفس المنطق، قام دانيلو كيش، فى منشور أدبى نشر فى بلجراد فى السبعينيات، ويحمل عنوان "درس علم التشريح".."القطع" الكبير فى الجسم الأدبى اليوغوسلافى، بالمطالبة بحقه فى الكتابة "فى ابتعاد دائم (بالنسبة للشكل والمضمون) عن أدبنا التقليدى ، وهذه المسافة وإن لم تضمن للعمل تفوقًا مطلقًا أو حتى نسبيًا [...]، تؤكد له على الأقل الاتسام بالحداثة، أى عدم المفارقة الزمنية." ، وأضاف : "إذا كنت استفيد فى كتبى من تجربة الرواية الأوربية والأمريكية [...] فذلك يرجع إلى رغبتى فى التخلص، على الأقل فى إطار أدب بلادى، من القوانين والمفارقات الزمنية." (٦٦) ، وباتخاذ دانيلو كيش "الرواية الأوربية والأمريكية" كمعيار جمالى، فقد انفصل عن الممارسات الأدبية لبلاده، التى يشير إليها من حيث الزمن بوصفها "مفارقة زمنية" ودعا إلى حاضر الدولية، أى إلى "الحداثة"، التى يصفها هى الأخرى وفقًا للفئة الزمنية المناقضة للمفارقة الزمنية." ، وهكذا يشرح تقنياته السردية بوصفها وسيلة لتجنب "الخطيئة الأولى للرواية الواقعية حافز نفسى ووجهة نظر إلهية ، وهذا الحافز بالإضافة إلى الأماكن المشتركة والابتذال الذى يولده يتسبب فى تخريب القصة والقصة القصيرة عندنا] فى يوغوسلافيا] ، على الرغم من الحلول التى تقدمها الواقعية وما تحمله من مفارقات زمنية وابتذال وتكرار، فإنها لاتزال تثير إعجاب نقادنا."(٦٧)

وعاش دانيلو كيش فى يوغوسلافيا فى السبعينيات نفس تجربة خوان بينت فى أسبانيا قبل ذلك بعشر أو عشرين سنة : ففى هذا البلد محكم الإغلاق والمنكب على الإشكاليات الأدبية ذات الطابع القومى والسياسى، داخل وسط فكرى "جاهل"، لما يتسم به من "محلية"، نجح كيش فى فرض قاعدة جديدة للعبة وجمالية روائية جديدة بتسلحه بإنجازات الثورات الأدبية التى تمت على المستوى الدولى ، ولكن هذا الانفصال الذى أحدثه لا يمكن فهمه إلا من خلال عالمه القومى، الذى يقوم هذا الانفصال ضده ، و"درس علم التشريح" (٦٨) الذى نُشر فى بلجراد عام ١٩٧٨ يعد وصفًا دقيقًا للحيز الأدبى اليوغوسلافى ، وكان كيش قد كتبه بمناسبة قضية كان فيها هو الضحية : اتهامه بالسرقة الأدبية فى روايته "مقبرة لبوريس دافيد وفيتش" **Un tombeau pour Boris Davidovitch** (٦٩) وأصبح دانيلو كيش منذ ذلك الحين واحدًا من أشهر كتاب يوغوسلافيا وأحد كتاب جيله النادرين الذين تم الاعتراف بهم خارج الحدود... وكان كيش محسودًا ومهمشًا ومعاديًا للتيار القومى ومواطنًا عالميًا فى بلدٍ مغلق على نفسه

ومنقسم ، وبدأت أعماله فى الخروج عن الحدود القومية وتُرجمت إلى الكثير من اللغات ، وكان فى كل شىء على نقيض المفكرين القوميين .

ولا يمكن أن يكون الاتهام بالسرقة الأدبية ممكنًا وقابلاً للتصديق إلا فى عالم أدبى لم تمسه بعد أيةُ ثورات أدبية كبرى . ويتعين توفر عالم محكم الإغلاق يجهل كل الابتكارات الأدبية "الغربية" (يقول دانيلو كيش : إن لهذه الصفة فى بلجراد معنى تحقيريًا) ليتسنى القول على نص بأنه صورة طبق الأصل وهو الذى اتخذ من الحداثة الروائية الدولية مرجعيةً له . إن الإدانة بالسرقة الأدبية هى فى الواقع الدليل على "التأخر" الجمالى لصربيا التى تقع فى "الماضى" الأدبى بالنسبة لخط جرينتش ، وما يطلق عليه كيش "الأسلوب الفلكلورى القديم" ، و"الواقعية" ، و "أسلوب البرجوازية الصغيرة القديم" ، و "الجمال" ما هو إلا أسلوب آخر لتعيين الممارسات التقليدية لحيز أدبى مغلق على نفسه لا يقوى إلا على تكرار المفهوم الواقعى الجديد للرواية بصورة لانهائية .

والنقد العنيف للقومية الذى بدأه "درس فى علم التشريح" ليس سياسيًا بالمعنى الضيق للفظ؛ ولكنها وسيلة لحماية – من الناحية السياسية – موقف للاستقلال الأدبى، ورفض أدبى للاعتراف بالقوانين الجمالية التى يفرضها عالم قومى . ويكتب كيش: "يتم تعريف الكاتب القومى على أنه جاهل"[٧٠] ، وهو فى كل الأحوال – ووفقًا لتعبير بينت – أكاديمى ومحافظ من الناحية الأسلوبية بما أنه لا يعرف سوى التقليد القومى . وهذه "الفجوة الدائمة"[٧١]، بالإضافة إلى "عامل التفاضلية" هذا لنصوصه بالنسبة للأعمال الخاضعة لقوانين الأدب الصربى"[٧٢] يفسران جزئيًا شكل أعماله نفسها : ففى الحيز الأدبى اليوغوسلافى الذى يتسم بالمفارقة التاريخية على مستوى التأريخ، كافح دانيلو كيش لفرض معايير للأدب المستقل متخذًا من الأدب العالمى مرجعيةً له .

أشكال السيطرة الأدبية

فى العالم الأدبى، لا تتم ممارسة التبعية بطريقة مشاركة ، فالهيكل ذو التدرج الهرمى ليس خطيًا ولا يمكن وصفه تبعًا للشكل البسيط لسيطرة مركزية وفريدة . وإذا كان الحيز الأدبى مستقلاً نسبيًا، كان بالتالى تابعًا نسبيًا للحيز السياسى : وآثار هذه

التبعية الأصلية متعددة . وبعبارة أخرى في الجمهورية العالمية للآداب يمكننا الاستدلال على مبادىء سيطرة أخرى – سياسية بصفة خاصة – تمارس عن طريق اللغة .

ونجد هنا كل الازدواجية – التي تم وصفها – والتي تسبق الحركة الأدبية نفسها : بما أن اللغة ليست أداةً أدبية مستقلة ولكن وسيلة سياسية دائمًا، لذا يبدو خضوع العالم الأدبي لتبعيات سياسية عن طريق اللغة ضربًا من ضروب التناقض ، ولذا تميل أشكال التبعية – التي "تتداخل" في بعضها البعض – إلى التطابق والتداخل وإخفاء بعضها البعض . ويمكن للأحياز المسيطر عليها كذلك أن تتسم بنفس هذه الصفات بطريقة لا تقبل الانفصال سواء من الناحية اللغوية أو السياسية ، وتمارس أيضًا السيطرة السياسية – لا سيما في البلدان التي خضعت للاستعمار – في شكل لغوى يتضمن في ذاته تبعية أدبية . وعندما تكون هذه التبعية لغوية (وثقافية) فقط ولاسياسية – كتلك التي تخضع لها كل من : بلجيكا ، أو سويسرا ، أو النمسا على سبيل المثال – تكون السيطرة أيضًا – ونتيجة لذلك – أدبية . ولكن يمكن للسيطرة أن تكون أيضًا نوعية، أي لا يمكن ممارستها أو قياسها إلا بقياسات أدبية . وتعد فاعلية إقرار المحافل الباريسية وقوة قرارات النقد والشرعية التي تضفيها المقدمات أو الترجمات التي يوقعها كتابٌ معترفٌ بهم في المركز ؛ (فقد كتب جيد Gideمقدمةً للأديب المصرى طه حسين وترجم أعمال طاغور(٧٣) Tagore، وأدخلت مارجريت يورسنار Marguerite Your-cenar في فرنسا أعمال الياباني يوكيو ميشيما(٧٤) (Yukio Mishima)، وكذلك النفوذ الذي تحظى به السلاسل الأدبية الكبيرة والدور الرائد لكبار المترجمين، بعضًا من مظاهر هذه السيطرة النوعية .

وبما أن كل أشكال السيطرة يمكن أن تختلط أو تتطابق أو يخفي بعضها البعض فإن أحد أهداف هذا الكتاب هو وصف الأشكال النوعية للسيطرة الأدبية التي نادراً ما تم إدراكُها أو وصفُها بهذه الصورة، مع بيان أن علاقات القوة تلك يمكن أن تكون الشكل التلميحي لعلاقات السيطرة السياسية . ولكن الأمر يتعلق أيضًا– على النقيض من ذلك – ببيان انعدام إمكانية تحويل مسألة علاقات السيطرة الأدبية إلى علاقة قوة سياسية بسيطة، كما يفعل أحيانًا الذين ينزعون إلى حد مجمل المشكلات التي تظهر للأكثر عوزًا من الناحية الأدبية في كونها نتيجة للتاريخ الاستعماري، أو ينزعون إلى وصف "فارق المكانة" بين الآداب القومية بالرجوع إلى الأشكال الأكثر شيوعًا لتحليلات

السيطرة الاقتصادية التى يتم قصرها على التناقض بين "المراكز" و "الأقاليم" ، والحق أن هذا التحييز ينزع إلى تحييد العنف النوعى الذى يسبق العلاقات فى العالم الأدبى كما ينزع إلى إخفاء الظلم والتنافس اللذين ينتجان من الت‍ ‍ض الأدبى البحت بين المسيطرين والخاضعين أدبيًا . ولا تسمح هذه النماذج السياسية بفهم صراع الخاضعين - فى نوعيته - ضد المراكز والمراكز الإقليمية المرتبطة بالمجالات اللغوية ولا - بصفةٍ خاصة - بفهم نوعية الحدث والجمالية الأدبية ، وبالإضافة إلى ذلك ولتعقيد النموذج بصورةٍ أكبر، يتعين الحديث عن ازدواجية السيطرة الأدبية ، فهى شكلٌ خاصٌ جدًا للتبعية يتسنى للكتاب عن طريقه إما الخضوع وإما استخدام هذه التبعية كوسيلة للتحرر والشرعية . ويمثل نقد فرض أشكال أو أجناس أدبية قائمة لأنها موروثة من ثقافة المستعمر، كما يفعل بعض النقاد الذين يُطلق عليهم "ما بعد الكولونيالية"[(٧٥)] جهلاً بأن الأدب نفسه، كقيمة مشتركة لحيز بأكمله، هو إلزامٌ موروثٌ من سيطرة سياسية ولكنه أيضًا وسيلة تسمح - عند الاستحواذ عليها - للكتاب الأكثر عوزًا نوعيًا بالوصول إلى الإقرار والوجود النوعيين .

مناطق أدبية ومجالات لغوية

المجالات اللغوية، التى تعد أنواعًا من "شبه المجتمعات" فى العالم الأدبى هى نتاجٌ للسيطرة الأدبية واللغوية وتجسيد لهما ، ومن خلال التصدير السياسى للغاتٍ مركزية، سمحت الأمم الاستعمارية، وخاصة الأدبية ذات السيطرة منها، بدعم القطب السياسى، ومن ثم تشكلت مجالات لغوية (أو لغوية-ثقافية) كنوع من توسع الأحياز الأدبية القومية الأوربية ، ويكتب سلمان رشدى : "عاد الغزاة ذوو البشرة الوردية إلى بلادهم زاحفين، وخلفوا وراءهم برلماناتهم ومدارسهم والطرق العريضة وقواعد لعبة الكريكت."[(٧٦)] . وقد فرض "العصر الوردى العظيم" نفسه بصورة كبيرة، عن طريق التوحيد اللغوى والثقافى، ويتحدث إدوارد جليسان Edouard Glissant، شاعر جزر البحر الكاريبى ، فيما يتعلق بالحركات الاستعمارية الكبرى عن "نزعة" اللغات الأوربية الطبيعية إلى "التصدير، مما يولد فى أغلب الأحيان نوعًا من الميل إلى العالمية "[(٧٧)] ، ويكتب فى هذا الصدد : "كانت اللغة هى أول ما يصدره المستعمر ، ولذا كانت اللغات الغربية مشهورة بأنها لغات ناقلة وكانت تلعب دور المترو "[(٧٨)] .

وتشـتمل كل "أراضٍ" لغـوية على مـركـز يراقب الإنتـاج الأدبي الذى يخـضـع له ويسـتقطبه ، وتلعب لندن اليوم دوراً مركـزياً (بالرغم من تنافسـهـا مـع نيويورك وتورنتـو) بالنسـبة : للاسـتراليين ، والنيـوزلنـديين ، والأيرلنديين ، والكنديين ، والـهـنـود ، والأفـارقـة الناطقين بالإنجليزية ، وتظل برشلونة – وهى العـاصـمـة الفكرية والثقـافية لإسـبانيـا – مركـزاً أدبيـاً كـبيـراً للاتينيين الأمـريكيين؛ وتلعب باريس دوراً مـركـزيـاً لكتـاب أفـريقـيـا والمغرب العربي وبلجيكا وسـويسـرا وكيبيك التى ترتبط بهم بدايةً بعلاقات سيطرة أدبية ولا سياسـية ، وتظل برلين عاصـمة الإقرار الأولى للكتاب النمسـاويين والسـويسـريـين كما تعد قطبـاً سائداً لدول شمال أوربا وكذلك بالنسبة لأمم وسط أوربا التى نشأت من تفكك الإمبراطورية المجرية .

ويحـتفظ كل مجـال "لغوى–ثقـافي" باسـتـقـلال بالنسـبة لغيـره : فـهـو "أدب – عـالم"، نقلاً لمفـهـوم بودلير "اقـتـصـاد – عـالم"، أى تجـمـع يتـسـم بالتـمـاثل والاسـتـقـلال والمركـزية لايتم فيه إدانة انتقال الأعمال فى اتجاهٍ واحد ولاشرعية السلطة المركزية فى الإقرار . وتعطى مـجـمـوعـة كبـار الكتـاب، والجـوائز الأدبيـة، والأجـنـاس الأدبيـة التـى يفـضـلهـا تاريـخ مـا ، والتقـاليـد الخـاصـة، وحـتـى المنافـسـات الداخليـة، شـكلا ومـضـمـونـاً لإنتـاجٍ أدبى فى تجمع لغوى معين . وتفـرض هذه التجـمعات أو تفـترض مـعـايير مـخـتلفـة (فرنكوفـونية، كومنولث، إلخ..) تبـعـاً لتـاريخـهـا وعـاداتـهـا الخـاصـة . وداخل كل مجـال، نجـد الهـيكل مماثلاً بصـورةٍ كبـيرةٍ لهيـكل الحـيـز العـالمى ، وينشـأ تـدرج هـرمـى دقـيق بين مـخـتلف التابعين وفقاً لبعدهم الرمزى – الجمالى لا الجغرافى – عن المركز . ويمكن أن تنشأ مواجـهة بين عدد من المراكز – لندن ونيويورك على سـبيل المثال فى المجـال الأنجلوفونى – على احـتكار الشـرعية وتجـسـيد أحد الأقطاب المتصـارعة فى الحـيز العـالمى . ويحـاول كل "مكان هـام" فرض بديهـية مـركـزيتـه وسلطتـه على الأراضـى اللغـوية التـابعـة له وبالأخـص فـرض احـتكاره للإقـرار الأدبي على الأراضـى الواقـعـة تحـت سـيطرتـه المدرسية واللغوية والأدبية .

وهكذا تنفـذ العـواصـم الأدبيـة الكبيـرة مـخـتلف نظم الإقرارات، التى تسـمـح لهـا بالحـفـاظ على نوع من "الحـمـاية" الأدبيـة : وتسـتـمـر هذه العـواصـم فى مـمـارسـة سلطة سياسـية على أساسٍ أدبى بفضل ازدواجية استخدام اللغات المركزية . ولذا يعد تخليد

السيطرة - حتى فى شكل الاستعمار الجديد "الهادىء" للغة والأدب - عاملاً قوياً لتدعيم القطب التابع (سياسياً واقتصادياً) للحقل الأدبى العالمى .

ومن المؤكد أن لندن هى العاصمة الأخرى للأدب ولا يرجع ذلك إلى رأسمالها الأدبى فحسب ؛ ولكن أيضاً إلى ضخامة إمبراطوريتها الاستعمارية القديمة . ويعد نطاق قوة الاعتراف التى استطاعت لندن منحها (فى أيرلندا ، والهند ، وأفريقيا ، واستراليا) من أوسع النطاقات على المستوى العالمى؛ فلندن هى العاصمة الأدبية لكتاب جد مختلفين مثل : شو ، و بيتس ، وطاغور ، وناريان Narayan وسوينكا، أى العاصمة الأدبية لمجمل الكتاب القادمين من أجزاء مختلفة من العالم تقع تحت الاستعمار الإنجليزى . وسلطة الإقرار الأدبية تلك التى تمتد على مساحة واسعة يعطيها ثقلاً أدبياً عالمياً ، فدائماً ما أعطت العاصمة البريطانية مشروعية حقيقية للكتاب المنبثقين عن إمبراطوريتها الاستعمارية ؛ وتشهد بذلك جائزة نوبل التى حصل عليها كلٌ من طاغور وبيتس وشو وسوينكا . ويعد الإقرار اللندنى شهادةً أدبية حقيقية تسمح للكتاب الهنود - أى إن كان مركزهم داخل المجال الهندى أو الإنجليزى - سواء كانوا متشبعين "بالقيم" البريطانية مثل نايبول أو بينهم علاقة نقدية مثل سلمان رشدى - بالوجود الأدبى على الساحة الدولية - حتى لو لم يخلُ هذا التشريف الأدبى من الأفكار المسبقة .

ويكتب سلمان رشدى عن أحد أبطال "آيات شيطانية" (٧٩) وهو صلاح الدين شمشا، هندى هاجر إلى لندن : "من بين كل الأشياء الخاصة بالفكر، أحب فى المقام الأول الثقافة المتغيرة والتى لا ينضب معينها للشعوب الناطقة بالإنجليزية؛ وكان قد قال [...] إن عُطيل Othello "هذه المسرحية وحدها"، توازى إنتاج أى كاتب مسرحى من أى لغة أخرى . وعلى الرغم من إدراكه للمبالغة فى التصوير، كان يعتقد بأنه لا يبالغ كثيراً [...] ؛ فقد أعطى حبه لهذه المدينة، لندن، مفضلاً إياها على مسقط رأسه، أو على أى مدينة أخرى؛ فقد تقدم نحوها خلسةً، تغمره سعادة متزايدة ، وكان يتسمر كالتمثال كلما اتجهت بنظرها نحوه وهو يحلم بامتلاكها، بمعنى أن يصبح هو كما فى لعبة الأطفال التى يتحول فيها الطفل الذى يلمس "الشمس" إلى الكيان الذى يأمله [...]. وتاريخ لندن الطويل [...] كمأوى، وهو الدور الذى تقوم به على الرغم من جحود أبناء اللاجئين؛ دون الحديث المجامل الخاص باستقبال "أمة لاجئين" دون حفاوة للجميع، على

جانب المحيط الآخر... والسؤال الذى يثور هو أكانت الولايات المتحدة، بلجنة مكارثى McCarthy الخاصة بها، قد سمحت لـ هو شى منه Ho Chi Minh بأن يعمل طباخًا فى فنادقها، ماذا كان يمكن لقانون ماك كارن والتر Mc Carran-Walter أن يقول ضد الشيوعيين لكارل ماركس معاصر، إذا وقف على بابهم بلحيته الكثيفة وهو فى انتظار عبور الحدود؟ أواه يا لندن! ما أحمق تلك الروح التى لا تفضل لندن وروائعها القديمة وشكوكها الجديدة على الثقة العنيفة لروما الجديدة عبر الأطلنطية" (٨٠) . ونجد فى مبدأ الجذب اللندنى السمتين المميزتين الخاصتين بوصف باريس : فهى من ناحية رأس مال أدبى هام ، ومن ناحية أخرى تتمتع بشهرة كبيرة خاصة بالليبرالية السياسية.

وبسبب قدرتها السياسية الأكيدة غير المُتنازع عليها، كانت لندن دائمًا سلاحًا فى الصراع الدائم بين العواصم الأوربية بعضها البعض . ففى زمن سيادة فرنسا الأدبية المطلقة فى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، أمكن استخدام لندن كسلاح ضد باريس من كل منافسيها . ففى ألمانيا – على سبيل المثال – فى وقت تأسيس أدب قومى حاول الجيل الذى يُطلق عليه "ما قبل الكلاسيكية" وهو جيل كلوبستوك Klopstock ، وخاصة لسنج Lessing فتح سبيل جديد ما بين عامى ١٧٥٠ و ١٧٧٠ باقتراح الارتكاز على نموذج إنجليزى لإنهاء محاكاة (وبالتالى سيادة) الفرنسيين . ويعد لسنج مؤسس حركة إعادة تقييم أعمال شكسبير فى ألمانيا.

ونادراً ما تفرض لندن نفسها خارج نطاق سلطتها القضائية اللغوية وخارج نطاق الأراضى التى كانت تستعمرها فيما قبل . ويظهر تحقيق أُجرى مؤخراً أن الناشرين اللندنيين يصدرون عدداً قليلاً من الترجمات الأدبية ، وأن محافل الإقرار لا تحتفى سوى بالنصوص المكتوبة بالإنجليزية (٨١). ويرجع الثقل الذى تتمتع به لندن إلى اتساع نطاق مجالها اللغوى وإلى موقف السيادة الذى اكتسبته اللغة الإنجليزية . ولكن تسبب ارتكاز سلطة إقرارها على أساس لغوى – وبالتالى سياسى فى أغلب الأحيان – بعدم تمتعها بالصبغة النوعية ، وثقلها الأدبى الخالص ليس من نفس طبيعة ثقل باريس.

وفى يومنا هذا، تسببت المنافسة – داخل المجال الثقافى الإنجليزى – بين لندن ونيويورك فى ازدواجية قطبية واضحة داخل المجال الثقافى للغة الإنجليزية . ولكن إذا كان المركز الأمريكى هو فى الوقت الحالى – دون جدال – القطب الاقتصادى العالمى فلا يمكننا مع ذلك القول بأن أمريكا قد أصبحت قوةً أدبية للإقرار العالمى مُعترفًا

بشرعيتها . والسؤال ذاته هنا يعد رهانًا فى الصراع ، ويتوقف أسلوب الرد عليه على المركز الذى يحتله من يأخذ موقفًا حول الموضوع. والحق أن عددًا كبيرًا من الكتاب يستخدمون علاقة القوة هذه للقيام بدور عاصمة أدبية ضد أخرى .

القصة فى فترة ما بعد الكولونيالية

عندما قامت الأمم الأوربية بتصدير لغاتها قامت فى الوقت ذاته بتصدير صراعاتها، أو بالأحرى أصبح الكتاب البعيدون عن المركز أحد الرهانات الكبرى لهذا الرهان ، وأمكن منذ ذلك الحين قياس سلطة أمة أدبية مركزية بالابتكارات والانقلابات الأدبية التى أحدثها الكتاب البعيدون عن المركز والمُعترف بهم عالميًا فى لغتها. وبالنسبة للغة - والتقليد الأدبى المرتبط بها - يعد هذا طريقةً جديدةً "لإثبات" قدرتها عمليًا على خلق حداثة وإعادة تقييم رأس المال الخاص بها عن طريق كتاب مارست سيطرتها عليهم . ومن هنا يتسنى لنا فهم أهمية مفاهيم مثل "أدب الكومنولث" أو "الفرنكوفونية" التى تسمح باستعادة الابتكارات الأدبية الواقعة على المحيط الدائرى وضمها تحت راية أدبية - ثقافية مركزية .

واعتبارًا من ١٩٨١ - على سبيل المثال - مُنحت أشهر جائزة أدبية فى بريطانيا - جائزة بوكر - مرارًا لكتاب "ليسوا تمامًا"- على حد تعبير الكاتب الهندى بهراتى مخرجى Bharati Mukherjee - منبثقين عن الهجرة أو المنفى أو ما بعد الاستعمار . ففى عام ١٩٨١ مُنحت الجائزة لكتاب "أطفال منتصف الليل" تأليف سلمان رشدى، ثم لكيرى هولم Keri Hulm من أصل ماورى عن كتابه "رجال السحابة البيضاء الطويلة" (٨٢) ، ثم لبن أوكرى Ben Okri وهو كاتب نيجيرى ، ثم لمايكل أونداتجى من أصل سريلانكى ، ثم لكازيو إيشيجورو Kazuo Ishiguro من أصلٍ يابانى . واستفاد أستراليان وجنوب أفريقى وبعض الكتاب المرشحين للجائزة من أصول غير إنجليزية من انتباه النقاد ومن بينهم تيموسى مو Timothy Mo ، وهو من أصلٍ صينى . ولم يكن الأمر يستدعى المزيد حتى يستنتج النقد - وهو يخلط الأثر بالسبب - وجود أدب "جديد"، وحتى وجود حركةٍ أدبيةٍ حقيقية منبثقة عن الإمبراطورية البريطانية السابقة .

وبالفعل تحدو الناشرين رغبة فى تجميع مؤلفين ليس لديهم شىء مشترك أو لديهم شىء قليل تحت مسمى واحد، لإحداث أثرٍ جماعى . وأثر هذا "المسمى" (مثل نموذج "الطفرة" اللاتينية-الأمريكية) هو أحد الاستراتيجيات الصحفية والنقدية الأكثر فاعلية

لإضفاء الشرعية على "جدة" مشروعٍ أدبي. فإيشيجورو Ishiguro، الذى هاجر أهلُه اليابانيون عندما كان طفلاً ، ليس منبثقًا عن الاستعمار وليس له نفس العلاقة مع إنجلترا كعلاقة كاتبٍ هندى مثل سلمان رشدى . فبن أوكرى من أصل نيجيرى مثل وول سوينكا الذى لم يُضَف إلى عدد المؤلفين المستعمرين الجدد رغم إقراره على المستوى الدولي وحصوله على جائزة نوبل . وكذلك الحال بالنسبة لنايبول الذى منحته الملكة لقب نبيل وطبق نوعًا من الانخراط العنيد . أما مايكل أونداتجي Michael Ondaatje فقد اهتم هو "بمن ليس لهم أصولٌ دولية، فقد وُلدوا فى مكانٍ ما وقرروا العيش فى غيره" . ورفض سلمان رشدى – فى مختلف المقالات التى نشرها – بعد نجاح "أطفال منتصف الليل" اعتبار هذا الكتاب انتاجًا ينتمى لفترة ما بعد الإمبريالية ، وكان من أوائل من نددوا بالتمثيلات الجغرافية السياسية للأعمال فى علم التصنيف البريطاني الجديد ، فقد كتب عام ١٩٨٣: "فى أفضل الظروف، يتم تصنيف ما نطلق عليه "أدب الكومنولث" فى مرتبةٍ أدنى من الأدب الإنجليزى "الخالص" [...] وهذا ما يضع الأدب الإنجليزى فى المركز وباقى العالم على المحيط الخارجي"(٨٣) . وهو يقدم بذلك ازدواجية إقرار النقد البريطانى الذى يسمح بالاحتفاء بسلطة "الحضارة" البريطانية وانتشارها، عن طريق الانخراط الناجح الذى يدل عليه خير دليل كل هؤلاء الكتاب، وكذلك عن طريق الاتساع غير العادى لنطاق الأراضى التى يغطيها هذا الإقرار . ويعد جمع كل هؤلاء الكتاب النيجيريين ، والسريلانكيين ، والكنديين ، والباكستانيين ، والهنود الناطقين بالإنجليزية تحت راية بريطانيا طريقة غريبة وماهرة لاستعادة كل ما يكتب وجمعه – بطريقة جزئية – فى مواجهة التاريخ الرسمى البريطانى .

وعلاوة على ذلك، غالبًا ما تكون الإقرارات الأدبية – من طراز جائزة جونكور أو جائزة بوكر– قريبة من المعايير التجارية مما يجعلها تخضع لسلطة مزدوجة . وأصبح من الآن فصاعداً من الصعوبة بمكان التمييز بين الإقرارات الأدبية القومية والنجاحات التجارية التى اقتبس منها المحكمون معاييرهم الجمالية (وفى أغلب الأحيان تكون هذه النجاحات مرتبطة بصورة مباشرة أو غير مباشرة بمصالح الناشرين) . ولذا عندما تمدد الجوائز القومية الكبرى سلطتها فى الحكم على مؤلفين منبثقين من الإمبراطورية الاستعمارية القديمة (تحت شعار الفرنكوفونية أو الكومنولث)، تكون الإقرارات خاضعة لمعايير ثلاثة : معايير تجارية ، ومعايير قومية ، اهتمامات استعمارية جديدة .

وكان الإبهام كبيراً مما دفع الناشرين – ولاسيما الأمريكيين – للبحث، أثناء رواج الإغراب، عن سر أفضل المبيعات الدولية الجديدة، لجمهور دولي. ويدلل النجاح المبرمج لرواية الكاتب الهندى فيكرام سيث (٨٤) "Vikram Seth" الولد المناسب" A suitable boy خير دليل على هذه الظاهرة . وقدم النقد – سواء الإنجليزى أو الفرنسي – هذا الكتاب كعلامة أكيدة على تجديد الأدب باللغة الإنجليزية وكثأرٍ من الإمبراطورية الاستعمارية البريطانية، بينما يستخدم الروائى أدوات أدبية ذات طابع إنجليزى خالص وقديمة إلى حدٍ بعيد . ويؤكد الناشر بالفعل على أن أحداث الكتاب تقع "في الهند" في الخمسينيات وهو مكتوب وفقًا للتقليد العظيم لجين أوستن Jane Austen وديكنز "Dickens" . وتبنى هذا الهندى خريج أكسفورد وستانفورد الشكل الشعبى "للحكاية التاريخية العائلية" مطبقًا معايير جمالية من القرن الماضى وملتزماً برؤية عالمية شديدة الغربية، وهذا ما يدفعنا للقول بأنه يستخدم كل المعايير التجارية الأكثر انتشاراً . وبعيداً عن كونها علامة على "تحرر" أدبى للشعوب المستعمرة قديماً وارتقائها للعظمة الأدبية، تقدم هذه الرواية دليلاً قاطعًا على السيادة شبه المطلقة للنموذج الأدبى الإنجليزى على مجاله الثقافى . وعلى عكس لندن التى أسست – على الأقل بصورة كبيرة – سلطتها الثقافية على رأسمالها الأدبى واتساع نطاق أراضيها اللغوية، لم تهتم باريس أبداً بالكتاب المنبثقين عن أراضيها الاستعمارية، بل وازدرتهم طويلاً وأساءت معاملتهم كنوع من القرويين المصابين بالتهاب فى القدم، وهم شديدو الشبه حتى ليصعب إقرار اختلافهم أو الاحتفال به، ومع ذلك شديدو البعد حتى ليستحيل إدراكهم وحدهم . ولا تملك باريس تقليداً فى مجال الإقرار الثقافى ذى النوعية اللغوية؛ وما يطلق عليه سياسة الفرنكوفونية ليست سوى بديل سياسى باهت للسطوة التى كانت تمارسها باريس – والتى لاتزال تمارسها جزئيًا – على النظام الرمزى. وحظيت الجوائز الأدبية القومية النادرة – التى منحت لكتاب منبثقين عن الامبراطورية الفرنسية القديمة أو لكتاب على هامش المجال اللغوى – باعتبارات استعمارية جديدة بديهية .

وفى المجالات متعددة المراكز، يمكن للكتاب الواقعين تحت السيطرة اللعب على علاقة القوة بين المراكز اللغوية والسياسية . وبفعل المنافسة بين عاصمتين – لندن ونيويورك؛ لشبونة وساوباولو – تخضع الأحياز الأدبية القومية لسيطرة مزدوجة، مما يسمح للكتاب – بطريقة غريبة – بالارتكاز على مركز الصراع بصورة أفضل ضد

الآخر . وهكذا فى الحيز الأدبى الكندى يتسنى للكتاب اختيار الانضمام إلى الفئات النقدية الأمريكية – مثل ميخائيل أونداتجى Michael Ondaatje ، وهو كاتب ولد فى سريلانكا (سيلان) وعاش فى تورونتو – أو على النقيض يمكن لهؤلاء الكتاب السعى إلى الارتكاز على لندن للفرار من سلطة الحيز الأمريكى أى من الذوبان فى اللاتمييزية . وينطبق هذا – على سبيل المثال – على الكاتبتين الكنديتين مارجريت أتوود Margaret At-wood أو جين أوركهرت Jane Urquhart اللتين تسعيان إلى تأسيس هوية أدبية كندية إنجليزية اعتباراً من التباعد المزدوج الذى يتسم به هذا الأدب سواء إزاء التقليد البريطانى أو التقليد الأمريكى. وتقول مارجريت أتوود : " يعد تاريخ كندا– بصورة جزئية تاريخاً للصراع ضد الولايات المتحدة و كان عدد كبير من الكنديين لاجئين سياسيين رفضوا الاستجابة للخضوع"(٨٥) . وفى قصة "نياجرا" Niagra تقدم جين أوركهرت تفسيرها لنشأة التاريخ الأدبى والقومى الكندى بعرض لقاء مؤرخ وشاعر فى شلالات نياجرا، وتحديداً على الحدود بين أمريكا وكندا عام ١٨٨٩ ، وتجعل جين أوركهرت من هذا المكان الذى وقعت فيه معركة لنديز لين Lundy's lane فى عام ١٨١٢(٨٦) رمزاً لنشأة قومية، بمعنى ملكية قومية للتاريخ : ويحاول المؤرخ – على عكس الرؤية البريطانية وكذلك الرواية الرسمية الأمريكية – إثبات أن هذه المعركة كانت بمثابة نصر كندى وانتهت بهزيمة أمريكية ("تخيلوا، سرق الأمريكيون انتصاراتنا! هذا شىء غير معقول [...] فهم يدعون أن انتصارهم كان كاملاً!")(٨٧) . أما الشاعر الشاب فيتردد بين رؤية العالم التى نقلتها له الرومانسية الإنجليزية (فلن تجد أبداً نرجس وردزورث Wordsworth هنا) (٨٨) ، ولا مشهد الطبيعة الأمريكى الذى لا مثيل له . ولا يتسنى لنا فهم الرهانات الحقيقية لأعمال أوركهرت إذا أغفلنا هذه الرغبة فى نشأة قومية، مرتبطة بكل الأعمال المنبثقة عن أحياز أدبية واقعة تحت السيطرة . وينطبق هذا على الأيرلنديين الذين يستطيعون اليوم البحث عن تأييد وإقرار فى الولايات المتحدة وذلك فى صراعهم ضد سطوة لندن الاستعمارية الجديدة بسبب زيادة نفوذ المجال – ولاسيما الجامعى – الأمريكى . ويسمح التواجد الكبير لجالية أيرلندية تلعب دوراً سياسياً وفكرياً فى آن واحد بتعديل هيكل علاقات القوة الاستعمارية الجديدة الطبيعية .

وبنفس المنطق، تسمح النزعة إلى الإكثار من المؤسسات وأجهزة الرقابة وإقرار النوعية البرازيلية – فى يومنا هذا – للمتصارعين الآخرين فى المجال الناطق

بالبرتغالية، والأقل تزوداً بالموارد الثقافية والأدبية بالارتكاز على القطب البرازيلى للمطالبة بدورها بقلب سياسى وأدبى للمعايير النحوية البرتغالية . وهكذا فكل من يريد فى الوقت الراهن – فى أفريقيا الناطقة بالبرتغالية – الوصول إلى الحداثة والاستقلال الأدبى ؛ الاستناد أولاً إلى تاريخ الشعر البرازيلى ؛ والتنديد خاصة "بالقيود" اللغوية وبالتالى الثقافية للغة البرتغالية للبرتغال التى فرضها البرازيليون .

وقد شرع الكاتب الأنجولى ذو الأصل البرتغالى جوزيه لواندينو فييرا José Lu-andino Vieira ومن بعده الموزنبيقى مييا كوتو[٨٩] Mia Couto فى اللجوء إلى الموارد الأدبية البرازيلية لرفض سطوة النماذج الأوربية وتشكيل سلالة وتاريخ أدب خاصين، ويقول مييا كوتو : "يعمل الشعراء الموزنبيقيون – فى يومنا هذا بصفة خاصة – على تحويل اللغة البرتغالية ، وأهم الشعراء بالنسبة لنا فى موزنبيق هم الشعراء البرازيليون ؛ لأنهم سمحوا لنا بطريقة ما بالاعتداء على اللغة . وهم أناس مثل درموند دى أندراد Drummond de Andrade ، وماريو دى أندراد Mario de Andrade ، وجيمارايس روزا ، وجراسيليانو راموس Graciliano Ramos وآخرين نجحوا فى تجديد اللغة البرتغالية"[٩٠] . ويمكن للأفارقة اليوم الاقتراض من رؤوس الأموال الأدبية التى كدسها البرازيليون فى العشرينيات ومن احتياطى الحلول التى اختبروها لرفض الخضوع الفكرى للبرتغال ، منهم يستخدمون الشعار التحررى مجدداً لصالحهم، ويدفعون بدورهم وضع اليد الذى تمارسه البرتغال إذ كانوا إحدى آخر ممتلكاتها، ويطالبون باستقلالهم النوعى إزاء البرازيل التى كانت من قبل فى نفس الموقف ولكنها نجحت فى خلق أدب قومى وحلول جديدة .

وبنفس المنطق، يبدو وضع الكتاب الفرنكوفونيين محيراً بل ومأسوياً؛ فباريس بالنسبة لهم هى فى نفس الوقت عاصمة السيادة السياسية والأدبية، وككل المتصارعين على المستوى العالمى، عاصمة الأدب . ولذا فهم الوحيدون الذين لا يستطيعون التضرع إلى باريس كمكان نوعى ثالث ، ولا تسمح البدائل ولا الحلول البديلة بالهروب من باريس أو باستخدامها لابتداع انشقاق جمالى ويكون الحل كما فعل راموز بالانسحاب داخل الحيز القومى .

وتتسم سلطة باريس بشدة العنف والشراسة حتى ليصعب إنكارها أو رفضها باسم العقيدة الشاملة فى عالمية فرنسا وكذلك باسم قيم الحرية التى رقتها فرنسا

نفسها ثم احتكرتها . كيف يمكن ابتكار أدب متحرر من فروض أحد أكثر الآداب المسلم بها فى العالم وتقاليده والتزاماته ؟ ولا يتسنى لأى مركز أو عاصمة أو محفل تقديم مخرج حقيقى .

وقد رسم الكتاب الذين يواجهون هذه المعضلة تصورات لبعض الحلول، من بينها الحيلة النظرية الخاصة "بفرنستين" . ومنذ فترة طويلة سمح الاعتقاد فى الازدواجية المزعومة لفرنسا - فرنسا الاستعمارية والرجعية والعنصرية مقابل فرنسا النبيلة والكريمة وأم الفنون والآداب والمحررة وواضعة حقوق الإنسان والمواطن(٩١) - للمفكرين بالحفاظ على فكرة حرية ونوعية أدبية لازمة لوجودهم الأدبى تسمح لهم فى الوقت نفسه بالصراع ضد الخضوع السياسى . وتنوعت - فى يومنا هذا - المخارج والاستراتيجيات وتم تهذيبها . وللهروب من السلطة المطلقة الفرنسية طالب بعض الكتاب مثل كتاب جزر أمريكا الوسطى - إدوارد جليسان Edouard Glissant وباتريك شمووازو Patrick Chamoiseau ، ورفائيل كونفيان Raphaël Confiant ، وكتاب الجزائر (رشيد بوجدره) - بنموذج فوكنر، وأعلن البعض الآخر مثل الغينى تييرنو مونينمبو(٩٢) Tierno Monénembo صراحة بدينه تجاه اللاتينيين الأمريكيين ولاسيما أوكتابيو باث وأعلنوا حريتهم فى الإبداع . ولكن كل ما يقومون به ما هو سوى انعطاف... ففوكنر - شأنه شأن كتاب أمريكا اللاتينية كافةً - تم إقراره فى باريس . وتعد المطالبة بهؤلاء الكتاب نوعاً من الاعتراف بسلطة باريس النوعية وأحكامها الأدبية .

الهوامش

(1) Braudel, civilisation matérielle, économie et capitalisme t.3, Le temps du Monde, op.cit, p36-38

(2) Ensemble qu'on pourrait appeler espaces littéraires "centraux excentriques"

(3) .B.Anderson, L'Imaginaire national, op.cit, p.59

(4) Marc Ferro, histoire des colonisations. Des conquêtes aux indépendances. XIII[e]-XX[e] siècle, Paris, Editions du Seuil, 1994 ،notamment chap.V II, "Les mouvements d'indépendance-colon"

(5) B.Anderson, L'imaginaire national, op.cit, p.62-75.

(6) Arturo Uslar Pietri, Insurgés et Visionnaires d'Amerique Latine, Paris, Criterion, 1995 ،p.7-8 (tard. Par P. Dessommes Florez).

(7) Octavio Paz, la quête du présent. Discours de Stockholm, Paris, Gallimard, 1991 ،p.11 (trad.par. J.-C Masson).

(8) Cf. P. Bourdieu, "La conquête de l'autonomie", les Règles de l'art, op.cit., 1992 ،p.75-164.

(٩) ونجد الدليل على ذلك ، لا سيما في التزام الكتاب في مناقشات حول الإصلاحات الإملائية والدفاع عن اللغة الوطنية يثبت بما لا يقبل الشك تبعيتهم السياسية في الوقت الذى يتجهون فيه إلى الالتزام باسم نوعية أدبية خاصة

(10) P. Bourdieu, Homo academicus, Paris, édition de Minuit, 1984 ،p.226

(11) G. Stein, Paris-France, Alger, Charlot, 1945 (trad. par la baronne d'Aiguy), p.23

(12) V.Hugo, op.cit, p XXIX

(13) Ibid, p.XXX

(14) G.Stein, Paris-France, op.cit, p.20-25

(15) Frédéric II de Prusse, De la littérature allemande, op.cit,p28

(16) Ibid, p.33

(17) Ibid, p.49

(18) V.khlebnikov, Nouvelles du je et du monde, op.cit

(19) O.Paz, Le Labyrinthe de la Solitude, Paris, Gallimard, 1972 p.165 (trad.par J.C Lambert).

(20) D.Kiv, "la conscience d'une Europe inconnue", entretien avec L.Tenorio de Delpech)

(21) P.Valéry, "La libérté de l'ésprit", loc.cit, p.1083

(٢٢) يسعى الذين أعلنوا عن أنفسهم بوصفهم "خالدين" في الأكاديمية الفرنسية إلى إنتاج استراتيجية من نفس الطراز ، ولكن بادعاء سن قوانين حول تحولهم إلى "كلاسيكيين" ...

(23) O.Paz, op.cit, p.185

(24) O.Paz, La quête du présent, op.cit, p.15

(25) Ibid, P.18-20

(26) Je souligne

(27) O.Paz, op.cit, p.20-21

(28) C.F. par exemple, Léon Edel, Henry James, une vie, Paris, Editions du Seuil, 1990 ,p.226 (trad. Par A Müller)."Henry James serait conduit à faire la navette entre deux mondes [...] et à naviguer entre deux pôles :le provincialisme et le cosmopolitisme."

(29) Mario Vargas Llosa, Contre vents et marées, Paris, Gallimard, 1989 ,p.93 (trad. Par A.Bensoussan).

(30) D.Kis, Le résidu amer de l'expérience, op.cit, p.71.

(31) D Kis, "Nous prêchons dans le désert ,"Homo poeticus, op.cit, p.11

(32) CF Max Daireaux, Littérature hispano-américaine. Panorama des littératures contemporaines, Paris, Kra, 1930 ,p.95-106.

(33) R.Dariö, Histoire de mes livres, cité par G. de Cortanze. "Rubén Dariö ou le gallicisime mental " ,"in R.Dariö, Azul... op.cit, p.16. Je souligne.

(34) Ibid, p.15

(35) Ibid.

(36) Jorge Luis Borges, Nouveaux dialogues avec Oswaldo Ferrari, Paris, Editions de l'aube-Éditions Zoé, 1990 ,p.89.90.(trad. Par C. Couffon).

(37) CF. Régis Boyer, Histoire des littératures scandinaves, Paris, Fayard, 1996 ,notamment chap.V, "Le Genombrott, 1870 à 1890 environ ,"p.135-195.

(38) Georg.Brandes traduisit en 1869 On the subjection of Woman, de Stuart Mill.

(39) Thure Stenström, Les relations culturelles franco-suédoises de 1870-1900. Une amitié millénaire. Les Relations entre la France et le Suéde à travers les âges, M. et J-F Battail (éds), Paris, Beauchesne, 1993 .p.295-296.

(40) En Français : Égarements, Paris, Viviane Hamy, 1992 (trad. Par Balzamo). La jeunesse de Martin Birck, Paris, Viviane Hamy, 1993 (trad. par E.Balzamo) ; Le Jeu sérieux, Paris, Viviane Hamy, 1995 (trad.par E.Balzamo)

(41) Entretien inédit avec l'auteur, septembre 1993

(42) Henrik Stangerup, Lagoa Santa, Paris, Mazarine, 1985 (trad. par E.M. Jacquet-Tisseau).

(43) H. Stangerup, Le séducteur, Paris, Mazarine, 1987 (tard. par E. Eydoux)

(44) Entretien, septembre 1993

(45) C.F. Ramuz, Paris. Notes d'un Vaudois, op.cit., p.65.

(46) Antonio Candido, op.cit, p.244.

(47) Ibid, p.245.

(48) Entretien inédit avec l'auteur, juillet 1991

(49) J.Jurt, 'The reception of Naturalism in Germany ,'Naturalism in the European Novel. New Critical Perspectives, Brian Nelson (ed), New york/Oxford/Berg publishers, 1992 ,p.99-110.

(50) J.Jurt 'Le Sprache, Literatur, Nation, Kosmopolitismus, Internationalismus. Historiche Bedingungen des deutsch-französischen Kulturaustausches", Le Français aujourd'hui :une langue à comprendre, loc.cit, p.235.

(51) CF Michel Espagne et Michael Werner (éds), Qu'est ce qu'une littérature nationale Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire. Philologiques III, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1994.

(52) Stefan Collini, public Moralists, Political thought and Intellectual life in Britain, 1850 - 1930 .op.cit, p.357.

(53) Ibid, p.357.

(54) Pedro Salinas est l'un des membres du groupe de la 'génération de 27 influencé à ses débuts par le futurisme cosmopolite, traducteur, il s'éxile en 1939 ,s'installe aux E-U et meurt à Boston en 1951.

(55) Juan Benet, entretien inédit avec l'auteur. J'ai réalisé deux entretiens avec Juan Benet :l'un en Octobre 1987(A) et l'autre en Juillet 1991 (B) pour tenter de comprendre son irruption improbable et sa place sur la scène littéraire espagnole. Entretien B

(56) Michel Espagne, Le Paradigme de l'étranger. Les chaires de littérature étrangère au XIXe siècle, Paris, Éditions du Cerf, "Bibliothéque franco-allemande ,"1993.

(57) Christophe Charle a décrit la même dichotomie dans le champ intellectuel européen au XIXe Siécle " :Les diverses conceptions des intellectuels qui s'affrontent en Europe peuvent se ramener, écrit il, á l'opposition entre passeurs de frontières et gardiens de cells-ci "Pour une histoire comparée des intellectuels en Europe ,"Liber, Revue internationale des livres, numero 26 ,mars 1996 ,p.11.

(58) V. Larbaud, Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais, op.cit, p.407-408.

(59) James Joyce, A portrait of the Artist as a young Man, New York, the Viking press, 1964 ,p.246-247.

(60) J. Benet. Entretien B.

(61) L'Espagne a été un pays sans ambassadeur entre 1945-1949 et la frontière avec la France a été fermée pendant trois ans :au lendemain de la guerre civile, elle est restée à l'écart du conflit mondial malgré ses sympathies pro-allemandes, puis, dès le 12décembre 1946 ,une résolution de l'Onu condamna le régime instauré par Franco :en accord avec l'Onu, la France ferma ses frontières avec l'Espagne.

(62) J.Benet. Entretien B.

(63) C.F L'Automne à Madrid vers 1950 ,op.cit. Les livres français lui arrivaient clandestinement par la valise diplomatiquel, grâce à son frère qui habitait Paris

(64) J.Benet .Entretien B.

(65) J.Benet. Entretien B.

(66) D.Kis, La Leçon d'anatomie, op.cit., p.53-54.

(67) Ibd., p.115

(68) Ibid.

(69) D.Kis, un tombeau pour Boris Davidovitch, Paris, Gallimard, 1979 (trad. par p.Delpech).

(70) D.Kis, La Leçon d'anatomie, op.cit, p.29

(71) Ibid., p.53

(72) Ibid., p.54

(73) Taha Hussein, Le Livre des jours, Paris, Gallimard, 1947 ,Rabindranath Tougore, L'Offrande lyrique, Paris, Gallimard, 1914

(74) M.Yourcenar, Mishima, ou la vision du vide, Paris, Gallimard, 1981

(75) CF notamment Florence Harlow, Resistance Literature, New York and London, Methuen, 1987.

(76) Salman Rushdie, "Le Nouvel Empire à l'Intérieur de la Grande-Bretagne ," parties Imaginaires. Essais et critiques, 1981 1991 , Paris, Bourgois, 1993 , p.114 (trad. par A-Chatelin)

(77) Edouard Glissant, poétique de la relation, Paris, Gallimard, 1990 ,p.35

(78) Ibid., p.31

(79) Paris, Christian Bourgois, 1989 (trad. par A.Nasier)

(80) Ibid., p.433

(81) V.Gamme et M.Minon, "Géographie de la traduction ," loc.cit, p.55-95

(82) En français :Keri Hulme, The bone People ou les Hommes du Long Nuage blanc, Paris, Flammarion, 1996 (tard. Par F.Robert)

(83) S.Rushdie, "La Littérature du Commonwealth n'existe pas ," op. cit., p.82.

(84) Vikram Seth, Un garçon convenable, Paris,Grasset, 1995 (trad. par F.Adelstein)

(85) Entretien inédit avec l'auteur, novembre 1991

(86) Le 18 juin 1812 ,les E-U déclarent la guerre à L'Angleterre c'est une occasion pour les Américains d'annexer le Canada à leur territoire ;les Anglais,eux, se défendent contre la menace de l'invasion et cherchent à reprendre les terres perdues de l'ouest. Les combats se soldèrent par un statu quo

(87) Jane Urquhart, Niagara, Paris, Maurice Nadeau, 1991 ,p.73 (trad. par A Rabinovitch).

(88) Ibid, p.69

(89) Mia Couto, Terre somnambule, Paris, Albin Michel, 1994 (trad. par M.Lapouge-Petorelli)

(90) Entretien inédit avec l'auteur, nov 1994

(91) Raphaël Confiant, Aimé Césaire, Une traversée paradoxale du siècle, Paris, Stock, 1993 ,p.88

(92) Entretien inédit avec l'auteur, mars 1993

الفصل الرابع

صناعة العالمية

يتعين على هذا الرجل، إذا ما كان حريصًا على الشهرة، نقل موهبته المتواضعة إلى العاصمة، ثم عرضها أمام الخبراء الباريسيين ودفع ثمن الخبرة، وحينئذ تصنع له شهرة تنتقل من العاصمة إلى الضواحي حيث يقبلها الجميع بهمة ...).

Rodolphe Topffer رودولف توبفير[1]

كانت باريس هي المدينة الوحيدة المقدسة في زمننا ، ولا يرجع ذلك إلى عبقريتها الإيجابية ؛ ولكن ربما بالعكس إلى طابعها التلقى الذي جعلها متاحة للباحثين من كل القوميات مثل بيكاسو وخوان جريتش Juan Gris الإسبانيين، ومود يجلياني Modigliani ، وبوكسيوني Boccioni ، وسيفيريني Severini الإيطاليين ، وبرنكوسي Brancusi الروماني، وجويس Joyce الأيرلندي، وموندريان Mondrian الهولندي، وليبشيتس Lipchitz البولندي من لتوانيا، وارشيبنكو Archipenko، وكندنسكي Kandinsky ودياغيليف Diaghileve ، ولاريونوف Larionov الروسيين، وكالدير Calder ، وباوند Pound ، وجرترود شتاين ومين راي Man Ray الأمريكيين، وكوبكا Kopka التشيكي، وليمبروك Lemh-bruck وماكس أرنست Max Arnst الألمانيين، ووندهام لويس Windham Lewis وتي. إي. هولم T.E. Hulme الإنجليزي [...] ، وكانت باريس لكل الفنانين والدارسين واللاجئين [...] أرض الدولة الثقافية [...] المحررة من الفولكلور القومي ومن السياسة القومية ومن المجالات القومية ومن حدود الذوق العالمي ومن روح الجسد".

Harold Rosenberg هارولد روسنبرج

La Tradition du nouveau تقليد الجديد

يعد الإقرار الذى يأخذ شكل اعتراف النقد المستقل، نوعًا من عبور الحدود الأدبية ، واجتياز هذا الخط غير المرئى يعنى الخضوع لنوع من التغير، أو بتعبير أدق التحويل بالمعنى الكيماوى للفظ ، ويعد إقرار نص تحولاً- شبه سحرى- لمادة طبيعية إلى "ذهب" وإلى قيمة أدبية مطلقة ، وبهذا المعنى تعد محافل الإقرار بمثابة الحارس للقيمة وضامنها والواضع لها، وعادة ما تكون هذه القيمة متحركة وموضع اعتراض ونقاش، بسبب علاقتها بالحاضر وبالحداثة الأدبية ويقول فاليرى: "أقول قيمة، لأن هناك تقريرًا وحكمًا على الأهمية وحوارًا حول السعر الذى نحن على استعداد لدفعه مقابل هذه القيمة [...] ، ويمكننا رؤية جدول سعر الصرف المدون على كل صفحات الصحف، كيف تدخل هذه القيمة فى منافسة هنا وهناك مع قيم أخرى ، إذ إن هناك قيمًا تنافسية"، وهذا التحويل السحرى الذى يحدثه كبار المقرين يعد بالنسبة للنصوص القادمة من أقطار التى لا تتمتع بإرث أدبى، تحولاً فى طبيعتها: فهو بمثابة انتقال من اللاوجود إلى الوجود الأدبى، ومن الاختفائية إلى حالة أدب، هذا التحول يطلق عليه هنا إضفاء الطابع الأدبى .

العاصمة وقرينها

لا تعد باريس عاصمة العالم الأدبى فحسب، فهى أيضًا- من هذا المنطلق - باب الدخول إلى "السوق العالمية للسلع الفكرية" كما كان يقول جوته، ومركز الإقرار الأكبر للعالم الأدبى . ويعد الإقرار السياسى ملجأ ضروريًا للمؤلفين الدوليين لكل الأحياز الواقعة تحت السيطرة: فالترجمات والقراءات النقدية والإطراءات والتعليقات هى بمثابة أحكام تعطى قيمة أدبية لنص ظل حتى ذلك الحين خارج حدود الحيز الأدبى أو خارج حدود الإدراك .

وينطق محافل أدبية مستقلة (نسبيًا) لهذا الحكم، تصبح له آثار واقعية على انتشار النص والاعتراف به . والإيمان بأثر عاصمة الفنون قويًا حتى إنه لا يقتصر على قبول فنانى العالم بأسره للسيادة الفرنسية فحسب، ولكن نظرًا للتركيز الفكرى غير العادى الذى حدث فيها، أصبحت باريس المكان الذى يمكن للكتب والكتاب - بعد الحكم عليهم ونقدهم وتحويلهم - خلع الصفة القومية عنهم ليصبحوا عالميين ... وباريس التى وصفناها من قبل "كبنك مركزى" "للثقة الأدبية" هى، من هذا المنطلق مجلس أعلى للإقرار: إذ تملك قوة "منح الثقة".

وكتب بيكيت عام ١٩٤٥ بمناسبة معرض الأخوين فان فيلد، أبراهام Abraham وجيراردوس Gerardus تحت عنوان "العالم والبنطلون" [٢]، مؤكداً في سياق جملة بديهية سلطة الإقرار تلك ، وعندما أراد تقديم أعمال الرسامين والتأكيد على جدتها، كتب يقول: "إن رسوم [...] أبراهام وجيراردوس معروفة بالكاد في باريس، أي أنها معروفة بالكاد"، وهذا النص، الذى كتبه بالفرنسية لأصحابه الرسامين الذين التقى بهم في باريس – وعلى الرغم من كونه مغموراً تماماً هو نفسه، فقد قرر العيش في هذه المدينة منذ بضع سنوات – يعد اعترافاً لسلطة إقرار باريس المعلنة بنبرة بديهية، فباريس تتسبب في وجود أعمال مستحيلة تماماً ومجهولة في أي مكان آخر وتنتجها وتتوجها . وبيكيت الذى غادر دبلن للهروب من وضع فن قومي تحت وصاية دولة أيرلندا الجديدة ورقابتها السياسية الدينية، يعرف عم يتحدث، فباريس من وجهة نظره هي عاصمة الفن "الخالص"، وقد قرر أن يتخذ منها منفى ليؤكد الاستقلال التام للأدب، مقابل فن خاضع للخطط القومية .

وشرح لاربو بنفس الطريقة في مقال كتبه في العشرينيات أن وايتمان كان مجهولاً في أمريكا: "نعم، إنه أمريكي [...] ولكنه ليس بأمريكي ؛ لأنه أعلن أنه شاعر أمريكا ، وكان أيضاً التكذيب الفوري: فقد كان مغموراً أيضاً في الولايات المتحدة كما كان الحال بالنسبة لستندال Stendhal في جرونوبل أو بالنسبة لسيزان Cezanne في أكس Aix [...] ، فغالبية "القلة السعيدة" تعيش في أوربا، ومن ثم لم يكن من الممكن الاعتراف بهم إلا في أوربا، وقد حدث ذلك بالفعل" [٣]. وكذلك – كما قال بول دى مان Paul de Man – في باريس اكتشف النقد الأرجنتيني خورخي لويس بورخس وتمت ترجمته بصورة منتظمة على الرغم من كونه مترجماً عظيماً للشعر والقصة الأمريكية إلى اللغة القشتالية[٤].

وجويس الذى رفضته دبلن ومنعت أعماله، رحبت به باريس وأقرته وصنعت منه بالأحرى كاتباً قومياً أيرلندياً وفناناً قائداً لثورة أدبية عالمية ، وللهروب من القيود اللغوية والسياسية والنفسية (أو الدينية) الخاصة بالحيز الأدبي الأيرلندى، "ابتكر" جويس حلاً غريباً متناقضاً في ظاهره بخلق عمل أيرلندى في منفى مطالب به [٥]. وهكذا، بإقرار جويس عن طريق ترجمة أعماله كأحد أعظم كتاب القرن، نجح لاربو في انتزاعه من الإقليمية الأيرلندية وتحويله إلى كاتب عالمي، نجح في فرض الاعتراف به

ومنحه وجوداً في دائرة أدبية مستقلة (٦) وجعله كاتباً مرموقاً ومقبولاً في حيزه الأدبي القومي، وبهذا المعنى كتب في عام ١٩٢١: "يتعين ملاحظة أنه عند كتابة "أهالي دبلن"، و"صورة الفنان" و"عوليس"، فقد حذا حذو كل أبطال القومية الأيرلندية لجذب احترام كل المثقفين نحو أيرلندا، وتعطى أعماله لأيرلندا من جديد، أو بالأحرى تعطى لأيرلندا الشابة شكلاً فنياً وهوية فكرية، فقد صنعت لأيرلندا ما صنعته أعمال إبسن في حينها للنرويج، وما صنعته أعمال ستريندبرج للسويد، وأعمال نيتشه لألمانيا في نهاية القرن التاسع عشر، وما صنعته للتو كتب جابريل ميرو ورامون جوميز دى لاسرنا لإسبانيا المعاصرة [...]، وباختصار يمكننا القول بأن أعمال جيمس جويس ولاسيما عوليس التي ستظهر قريباً في باريس، تدخل أيرلندا بطريقة مثيرة عظيمة في الأدب الأوروبي الراقي" (٧)، ومؤخراً أيضا (في عام ١٩٨٠)، فسر دانيلو كيش الذى نفى إلى فرنسا وأقرته باريس – ببساطة وبطريقة حدسية – الآليات الكبيرة – وكان له معها تجربة عملية – التي جعلت من باريس مركزاً فريداً للإقرار الأدبي: "يبدو لي أن باريس كانت دائماً، وأصبحت أكثر فأكثر، سوقاً حقيقية، أو بالأحرى سوقاً للمزاد، حيث يتم بيع كل ما أنتجه عالم الثقافة في أماكن أخرى بالمزاد العلني [...]، وبغية الوجود يتعين المرور بباريس، والأدب الإسباني الأمريكي وجد قبل الفرنسيين، كما حدث بالنسبة للوجودية والشكلية الروسية .. إلخ، ولكن حتى يتسنى له الوصول إلى مرتبة تراث عالمي تعين عليه المرور بباريس، وهذا هو الدور الذى يقوم به المطبخ الباريسي، هجرات وجامعات ورسائل علمية وموضوعات وترجمات وشروح: إنها مطبخ، تلك هي الثقافة الفرنسية" (٨) ويرى كيش أن باريس هي مركز سوق، "سوق مزادات" نوعية يتم فيها بيع منتجات فكرية وتبادلها، ويجب أن تمر هذه المنتجات بهذا المكان الخاص بإقرار المولود لترقى إلى وضع "تراث عالمي"، أي "قيمة" معترف بها في السوق.

وبسبب وظيفتها المزدوجة، تعد باريس أيضاً آخر ملجأ من الرقابات الوطنية: فالتكوين التاريخي لباريس كعاصمة لكل الحريات – السياسية والجمالية والأخلاقية – صنع منها مركزاً لحرية النشر، فقد هاجر دانيلو كيش إلى باريس للهروب من رقابات بلجراد واتهاماتها خلال السبعينيات، كما نشرت فيها رواية "لوليتا" لنابوكوف رغم منع الرقابة الأمريكية لها عام ١٩٥٥، وكذلك الحال بالنسبة لرواية "وجبة غذاء عادية" Naked "lunch" لوليام بورغس William Burroughs عام ١٩٥٩.

وجمع سارتر بطريقة ما في شخصه نتاج أربعة قرون من التراكم الأدبي والفكري الفرنسيين ، وركز في ذاته، في الستينيات تقريبًا مجمل "العقيدة"، و"الثقة" الباريسية [٩]، فقد كان سارتر مفكرًا مدافعًا عن الواقعين تحت السيطرة السياسية وأصبح واحدًا ممن يملكون سلطة الإقرار الأدبي الأكثر قوة (فقد أقر فوكنر ودوس باسوس) . ويتحدث ماريو بارجس يوسا عما كان يمثله سارتر لشباب مفكري العالم بأسره الذين قدموا إلى باريس بحثًا عن الحداثة الأدبية فيقول : "بالنسبة لقراء المستقبل، سيكون من الصعب تكوين فكرة دقيقة عما كان يعني سارتر في زمننا، كما هو صعب بالنسبة لنا فهم ما كان يمثله في زمنه كل من فولتير أو فيكتور هوجو أو أندريه جيد ، فسارتر يمثل مثلهم هذه المؤسسة الفرنسية الغريبة: المثقف المفكر، أي شخص يمارس سلطة فكرية تتعدى نطاق ما يعرفه ويكتبه أو حتى ما يقوله .. إنه رجل يمنحه جمهور عريض من المستمعين سلطة التشريع حول موضوعات تمتد من أكبر المسائل الأخلاقية والثقافية والسياسية حتى المسائل العادية جدًا [...] ، سوف يكون من الصعب، لمن لم يعرف سارتر إلا عن طريق كتبه، معرفة إلى أي حد أثر كل ما قاله أو لمح به أو كان يمكن أن يقوله في آلاف الأشخاص وتحول لديهم إلى أشكال للسلوك، وإلى "خيار حيوي" [١٠] . وقد جعلت سلطة إقرار سارتر العظيمة منه نوعًا من تجسيد للحداثة الأدبية، فكان يخط حدود الفن الأدبي بتحديد الحاضر الأدبي ويقول بارجس يوسا: "عند قراءة سارتر، لم نكن مدفوعين للخروج من الإطار الأدبي الإقليمي فحسب، ولكننا كنا نحصل على معلومات - ولو من مصدر ثان - عن الثورة السردية، وعن تعدد موضوعاتها، وعن أكبر حرية وأكثر السبل تعقيدًا لسرد [...]المجلدات الأولى "لسبل الحرية"، وقد مثلت دراسات سارتر لنا في بداية الخمسينيات الأدب الحديث"[١١].

وقصة اعتراف العالم بأعمال وليام فوكنر تمر - إذن - بباريس، فكلنا يعلم أن بدايات فوكنر الأدبية في الولايات المتحدة كانت صعبة للغاية ، وبعد "دون مقابل Mon-naie de singe" عام (١٩٢٦)، و"الناموس Moustiques" ، وبعد فشل "سارتوريس Sartoris" (١٩٢٧ - ١٩٢٩) جلب له كتابه "الضوضاء والذعر Le Bruit et la Fureur" في عام ١٩٢٩ بداية شهرة فكرية (فقد بيع منه ١٧٨٩ نسخة) ، وبعد كتابه "بينما أحتضر Tan-dis que j'agonise" (١٩٣٠)، كان كتابه "معبد" الذي نشر في ترجمة أولى عام ١٩٣١ ثم في ١٩٣٢، أول نجاح "كبير" له، فقد تم بيع ٦٥٠٠ نسخة في أقل من شهرين ، ومع ذلك، ظل فوكنر فعليًا خلال خمسة عشر عامًا بعد ذلك مجهولاً في بلده ، وفي عام

١٩٤٦، أى قبل ثلاث سنوات من حصوله على جائزة نوبل، وبعد فترة طويلة من إقراره فى فرنسا، وبفضل مختارات مالكولم كولى (Malcolm Cowley)"فوكنر المحمول" (The portable Faulkner) فرضه النقد الأمريكى فى الولايات المتحدة بوصفه أحد كبار كتاب الأدب القومى وأخذ بيع كتبه دفعة جديدة .

وعلى العكس من ذلك، فقد تم الاعتراف به فى فرنسا مبكراً كواحد من أكبر محدثى هذا القرن ، فاعتباراً من ١٩٣١، أى بعد عامين من نشر "الضوضاء والذعر"، نشر موريس إدجار كوندرو Maurice Edgard Coindreau فى "المجلة الفرنسية الجديدة" (١٢) (N.R.F.) دراسة نقدية حول قصص فوكنر الست التى كانت حينئذ منشورة فى الولايات المتحدة ، ولم يكن قد ظهر فى ذلك الوقت سوى تحليلين آخرين عن الروائى الأمريكى ودراستين قصيرتين منشورتين فى الولايات المتحدة وحوالى اثنى عشر موجزاً ظهرت فى الصحافة الأمريكية شهدت نصفها على انعدام فهم تام للأعمال (١٣) .. وقد ترجم كوندرو إلى الفرنسية رواية "بينما أحتضر" وقدم لها فاليرى لاربو اعتباراً من ١٩٣٢، ولكن الرواية لم تظهر فى الأسواق إلا بعد رواية "معبد" التى نشرت عام ١٩٣٣ وقدم لها أندريه مالرو ، ثم ظهرت رواية "الضوضاء والذعر" فى دار نشر جاليمار فى الثالث والعشرين من أغسطس عام ١٩٣٨، والموجز الذى صاغه سارتر (١٤) فرض فوكنر كواحد من أعظم روائيى هذا القرن، وفى ١٩٣٤ - ١٩٣٥ قدم لويس بارو Louis Barrault اقتباساً مسرحياً عن رواية "بينما أحتضر"، قبل اقتباس كامو وإخراجه عام ١٩٥٦ "صلاة الجنازة على راهبة "Requiem pour une nonne" ، ومن ثم كان الإقرار الفرنسى الذى منحه أكبر الكتاب والنقاد الفرنسيين هو - فقط - الذى سمح للكاتب الأمريكى بلوغ الاعتراف فى بلده ، وهو على قيد الحياة خلال الأربعينيات ، وتعد جائزة نوبل التى حصل عليها تأكيداً للاعتراف الدولى به، ونتيجة مباشرة لهذه المباركة الباريسية .

وبروكسل، تلك العاصمة المنافسة لباريس، مزودة هى الأخرى بسلطة إقرار مقابل الصورة البسيطة التى تجعل منها عاصمة واقعة تحت التأثير الباريسى . ويمكننا طرح حقيقة أكثر تعقيداً لمدينة فى ملتقى الطرق، ومركز لاتصال الرواد الذين ترفضهم العواصم الأوروبية الكبرى ، ومكان لإتاحة "فرصة ثانية" لكل الحديثين الذين رفضتهم باريس(١٥) أو جهلتهم، وبسبب خلو العاصمة البلجيكية من أى قومية تدفع إلى الانغلاق

أو الزهو، فهي شغوفة بكل ما هو جديد وحديث... ، وقد صنعت اصطناعيتها السياسية وشبابها من بلجيكا – "المبتكرة" عام ١٩٣٠– دولة خالية من الصراعات القديمة التي تمزق الأمم الأوروبية القديمة ، فبالإضافة إلى "ابتكار" تقليد قومي يقتبس من فن الرسم (من الفلامش البدائيين وحتى روبنس Rubens) أكثر مما يعيد تشكيل ثقافة شعبية، فإن التفرد البلجيكي العظيم يرجع إلى الانفتاح الواعي على كل أوربا . وأصبحت بروكسل نوعًا من الملجأ النوعي ضد باريس عندما تخضع المحافل الأدبية نفسها للإيعازات القومية .

وهكذا عندما اتخذ الفرنسيون موقفًا معاديًا لألمانيا بصورة عنيفة اعتبارا من ١٨٧٠ ، مما جعلهم يتجاهلون كل الثورات الجمالية القادمة من ألمانيا، احتفت بروكسل بفاجنر Wagner بإنشاء "لوهنجرن" Lohengrin عام ١٨٧٠ ، وأصبحت عاصمة الفاجنرية خارج ألمانيا، وسمحت امتثالية الأوبرا الفرنسية الجمالية لبلجيكا باستقبال الملحنين الفرنسيين الذين رفضتهم باريس، ونذكر منهم ماسينيه (Messenet) ، الذي أبدع الهيروديياد Herodiade بنجاح عظيم في ١٨٨١ ، وأقام فينسان ديندي Vincent Dindy في بروكسل ولقي ترحيبًا كبيرًا ، وضمت العاصمة البلجيكية "دائرة العشرين" Le Cer-cle des xx وهي مجموعة من شباب الرسامين تأسست في ١٨٨٣ ، وكانت تنوي دعوة فناني العالم بأسره وعرض أعمالهم بحرية بغية التعريف بكل المقترحات الفنية الجديدة ، وهكذا استقبلت دائرة العشرين في بروكسل كل الحركات الدائرة الباحثة عن اعتراف، وقدمت لهم أول حكم نقدي، ونظرت لهم وأضفت عليهم شرعية من خلال مجلاتها ، ومقالاتها ، ومعارضها.

والتقى الانطباعيون ، والانطباعيون الجدد ، والفنانون المغمورون – مثل لوترك Lautrec وجوجان Gaugin وفان جوخ Van Gogh – الذي باع في بروكسل اللوحة الوحيدة التي وجدت مقتنيا لها في حياة الفنان– في بروكسل بمتحدثين ومعجبين ، وتم تفسير الانطباعية الجديدة بصفة خاصة، التي انتهجها الرسامون البلجيكيون، كما تم التعليق عليها وإقرارها، وطور فليكس فينيون Felix Feneon، المراسل الباريسي "للفن الحديث" "L'Art moderne" أول بيان نظري عن الانطباعية الجديدة باعتبارها تجاوزًا جذريًا للانطباعية .

وبنفس الطريقة التزم الكتاب البلجيكيون، بغية وضع نهاية لسطوة الواقعية الفرنسية على الجمالية الروائية، إلى جانب الاعتراض الرمزي الذي نشأ في فرنسا،

واستولوا على هذا الابتكار الأدبى عن طريق الصوفية الفلاميش (فقد ترجم ميترلنك ، "رايسبروك" Ruysbroek) والفلسفة والشعر الألمانيين ، وسمحت لهم مواطنيتهم العالمية (أى انفتاحهم وتعدد اللغات التى يتحدثونها) بالابتكار وسبق اقتراحات الكتاب الفرنسيين الجمالية ، وأصبحت بروكسل عاصمة الرمزية: فقد وجد فيها مالارميه مبكراً ظروفاً استثنائية لنشر (ذكرى أصدقاء بلچيكيين)، فميترلنك الذى اكتشفه أوكتاف ميربو Octave Mirbeau فى مقال شهير نشر فى جريدة "الفيجارو" عام ١٨٩٠ حيث لقبه "بشكسبير الجديد" ابتكر المسرح الرمزى، ولونيه بو Lugne Poe، الذى كان مخرجاً باريسياً هامشياً، جاء ليحصل على اعتراف عام ١٨٩٣ أمام الجمهور والنقاد البلجيكيين بمسرحه الرمزى بتقديم أعمال ميترلنك وإبسن .

وهكذا كان يدعم الفنانين الألمان فى مواجهة العمى الفرنسى، وكذلك الفرنسيين الذين لم يحصلوا على إقرار فى مواجهة الرواد الفرنسيين المعترف بهم مثل الانطباعيين ، وبمساندة الفن الإنجليزى والقبرافائليين - الذين طالب بهم أنصار فن الديكور البلجيكيون اعتباراً من ١٨٩٠ - نجح الفنانون البلجيكيون فى تجنب المحافل الفنية الباريسية وتفاديها وتخفيف وزنها الثابت . وجعل الانفتاح متعدد الأجناس على كل ابتكار فنى فى أوربا من هذه المدينة ورشة قامت فيها - بعيداً عن المفترضات القومية والتقاليد المتصارعة - بعض من أكبر الثورات الفنية فى نهاية القرن الماضى ، وكررت بروكسل بطريقة ما دور باريس .. فقد نشرت هى الأخرى الحداثة الفنية، وأقرت الرواد عندما كانت باريس تعود إلى وضعها كعاصمة قومية تخضع للصراعات السياسية وللصراعات القومية فتفقد نوعيتها واستقلالها .

الترجمة بوصفها عملية لإضفاء الصبغة الأدبية[١٦]

تعد الترجمة أكبر محافل الإقرار النوعى فى العالم الأدبى ، وهى مجهولة بهذا الوصف بسبب حياديتها الظاهرية، ولكنها تعد مع ذلك الطريق الرئيسى لدخول كل الكتاب "البعيدين عن المركز" إلى العالم الأدبى: فهى شكل للاعتراف الأدبى لا مجرد تغيير للغة، أو مجرد تغير أفقى يتعين تحديد كميته لمعرفة حجم التبادلات على مستوى النشر فى العالم ، فعلى العكس من ذلك تعد الترجمة رهان المنافسة العالمية بين اللاعبين وسلاحهم، وأحد الأشكال النوعية للصراع فى الحيز الأدبى الدولى، وأداة ذات

هندسة متغيرة يختلف استخدامها باختلاف موقع المترجم والنص المترجم، أى – كما يقول ايتامار ايفين زوهار[١٧] Itamar Even Zohar– وفقًا لموقع اللغة "المصدر" واللغة "الهدف" . وقد أقررنا هنا عدم المساواة الأدبية للغات التى ينتج عنها – على الأقل جزئيًا – عدم المساواة بين متصارعى اللعبة الأدبية العالمية، ولذا فإن وجهة النظر المعتمدة فيما يتعلق بهذا التحول اللغوى تعتمد على اللغة التى يتم الترجمة منها أو إليها، وعلى العلاقة بين اللغات التى تتم بينها الترجمة ، ويحدد ادغام هذين العاملين حالات الأسماء الكبيرة التى يتناولها هذا الكتاب بالتحليل.

وبالنسبة للغات "الهدف" (اللغات المنقول إليها) الأكثر عوزًا من الناحية النوعية، فالترجمة – التى تعد إذن "ترجمة للداخل"[١٨] – هى وسيلة لجمع الموارد الأدبية، واستيراد أعظم النصوص العالمية فى لغة مسيطر عليها إذن فى "أدب فقير"، والاستيلاء على رأسمال أدبى [١٩] . ويعد برنامج الرومانسيين الألمان لترجمة الكلاسيكيات، الذى تم وضعه طوال القرن التاسع عشر عملاً على هذا النسق ، فالأعمال التى تخرج عن القاعدة الأدبية العامة، وتشكل تاريخًا فى المركز يقوم بترجمتها كتاب عادة ما يكونون دوليين ومتعددى اللغات، فمن منطلق رغبتهم فى الانفصال عن معايير حيزهم الأدبى، سعوا إلى إدخال أعمال الحداثة الخاصة بالمركز فى لغتهم ، ويسهمون بهذه الطريقة فى تخليد سيطرته ؛ فقد ترجم دانيلوكيش إلى اللغة الصربية – الكراوتية شـ[illegible]ـراء مجريين (ادى Ady ، وبتوفى Petofi ، وردنوتى Ra-doti) ، وروس (مندلستام Mandelstam ، وأسنين Essenine ، وتسفيتايفا Tsvetaieva) وفرنسيين (بودلير، وكورنى، ولوتريامون Lautreamont وفيرلين وبريفير Prevert وكينو Queneau) وأدخل رجيليو فيريرا Vergilio Ferreira أعمال سارتر فى البرتغال، وترجم أرنو شميدت Arno Schmidth جويس إلى الألمانية، وترجم بورخس هارت كران Hart Crane وإى. إى. كيومنجز E.E. Cummings ووليام فوكنر وروبرت بن وارين[٢٠] Robert Penn Warren، كما ترجم نابوكوف أعمال لويس كارول Leuis Carrol إلى الروسية ، وفى بداية القرن أدخل اليابانى دايجوكو هوريجوشى Daiguku Horiguchi (١٩٨٢ – ١٩٨١) فى اليابان أعمال كل من فيرلين وأبولينير Appolinaire وجيمس Jammes وكوكتو وموران Morand مسهمًا بذلك فى انقلاب جذرى لكل المعايير الجمالية المعمول بها فى هذا الحيز الأدبى الذى كان يشهد حينئذ تغيرات كبيرة ، وترجم المجرى ديزشو كوستوليانج Dezso Kosztolianje إلى لغته الأم شكسبير ، وبايرون ،

وايلد ، وبودلير ، وفيرلين . وقد لعب هؤلاء الوسطاء دورا معاكسًا لدور الدوليين فى العواصم الكبرى فهم لا يدخلون كتاب المحيط إلى المركز لإقراره كتاب المركز (وما تم إقراره فيه) فى بلادهم بترجمة الإنتاج المركزى ، وهم يستوردون الحداثة المعلنة فى خط جرينتش للتعريف بها، ومن ثم يقومون بدور رئيسى فى عملية توحيد الحيز .

وبالنسبة للغات الكبيرة "المنقول منها" (أى نفس العملية من المنظور الآخر)، تسمح الترجمة الأدبية التى تعتبر "ترجمة إلى الخارج"(٢١) بنشر دولى لرأس المال الأدبى المركزى، وإعادة سلطة الدول العظمى الأدبية ونفوذها، بفضل متعددى اللغات فى الدول الصغيرة ، كما تسمح الترجمة بتعريف السلطة النوعية للغة وأدب يتطلع إلى العالمية، وبزيادة قيمتهما النوعية، وتنتشر بالإضافة إلى ذلك المعيار المعمول به فى المركز، مع بعض التأخير الذى يرجع إلى وقت إعداد الترجمة نفسها .

وعلى العكس من ذلك، بالنسبة للغات الكبرى "المنقول اليها" - أى عندما تكون الترجمة عملية نقل تجاه المركز لنصوص أدبية مكتوبة فى لغات "صغيرة" ، أو فى إطار آداب غير ذات قيمة - تكون الترجمة اللغوية والأدبية طريقة لضم الأعمال وتحويلها لصالح الموارد المركزية ، ويقول فاليرى: "يزيد رأس المال العالمى، بفضل نشاط كبار المترجمين، وتفرض عليهم السيطرة التى يمارسونها "اكتشاف" كتاب من غير مواطنيهم مماثلين لهم فى الفئة الأدبية، وإذا ما تم النظر إلى نفس هذه العملية من منظور لغة "صغيرة" "منقول منها" أى عملية تصدير للنصوص إلى لغة أدبية مركزية، فإن الأمر يتعدى مجرد تغيير اللغة بل يتعلق - فى الواقع - بالصعود إلى الأدب والحصول على شهادة أدبية ، وهذا النوع من الترجمة التى تقر العمل المترجم هى التى تهمنا فى هذا السياق .

يسمح مفهوم "الأدبية" - أى القيمة الأدبية المرتبطة بلغة، بغض النظر عن رأسمالها الأدبى الخالص - باعتبار ترجمة الواقعين تحت سيطرة أدبية شهادة إقرار للدخول فى حيز الرؤية والوجود الأدبيين . ولا يمكن حصول المبدعين فى لغات غير معروفة بأدبيتها ويعوزها التقاليد الخاصة على إقرار أدبى فورى ، لذلك فترجمة أعمالهم إلى لغة أدبية كبيرة هى التى تسمح بدخول نصوصهم فى العالم الأدبى ، فالترجمة ليست مجرد "تطبيع" (بمعنى تغيير جنسية)، أو انتقال من لغة إلى لغة أخرى ؛

ولكنها عملية "إضفاء صبغة أدبية" بطريقة أكثر نوعية . فقد بدأ كتاب "الطفرة" اللاتينية – الأمريكية في التواجد في الحيز الأدبي الدولي منذ ترجمتهم إلى الفرنسية واعتراف النقد الفرنسي بهم ، وفي نفس المعنى يقول خورخي لويس بورخس إنه كان ابتكاراً فرنسياً، وتزامن الاعتراف الدولي بدانيلوكيش مع ترجمة أعماله المقرة إلى الفرنسية، والتي سمحت له بالخروج من "الظل" الصربي – الكرواتي ، ويرجع الاعتراف العالمي بطاغور (حصوله على جائزة نوبل) إلى ترجمته الذاتية لأعماله من اللغة البنغالية إلى الإنجليزية ، أما بيوس نجندو نكاشاما (Puis Ngandu Nkashama)، المفكر والكاتب الزائيري فهو يثير الدور المحوري للترجمة المقرة بالنسبة للكتاب الأفارقة ويؤكده وهو ينكره: "يتمثل عيب الكتاب الأفارقة في الاعتقاد بأنه لا يمكن لأي نص أدبي أن يكون له قيمة إلا باعتماده بهذا الوصف من الغرب النبيل [...] ، وبدت الأمور وكأنه لا يمكن لأي كاتب يكتب بلغة أفريقية الوصول بطريقة موضوعية إلى الفعل الأدبي إلا بإنتاج نص في لغات أخرى، ولاسيما لغات المستعمر [...] ، ففي هذه الحالة يمكن منحه ثقة أدبية على أساس الترجمات الموكلة إليه في العالم"(٢٢) .

وتعريف ترجمة المؤلفين الواقعين تحت السيطرة بأنها نوع من "الأدبية"، أي تحول أدبي حقيقي، وتغيير في الحالة، يسمح بحل سلسلة من المشاكل الناتجة من الإيمان بالمساواة أو بالأصح بالتماثل بين عمليات الترجمة، التي يتم اعتبارها بطريقة واحدة مجرد نقل من لغة إلى أخرى . ويحدث هذا التحول الأدبي عند عبور الحدود السحرية التي تسمح بنفاذ نص مكتوب في لغة قليلة الأدبية أو غير أدبية – أي لغة لا وجود لها أو غير معترف بها في "سوق الحديث" – إلى لغة أدبية . ولذا فإني أعرف هنا عملية إضفاء الطابع الأدبي بأنها كل عملية – سواء كانت ترجمة ، أو ترجمة ذاتية ، أو نقل ، أو كتابة مباشرة باللغة المسيطرة – تسمح لنص قادم من قطر فقير على الصعيد الأدبي إلى فرض نفسه بوصفه أدبياً لدى المحافل الشرعية . وأياً كانت اللغة المكتوب بها هذه النصوص، يتعين ترجمتها، أي حصولها على شهادة أدبية ، وسلمان رشدي وهو كاتب هندي يكتب بالإنجليزية – ومن ثم فليس له ظاهرياً أن يثير مسألة الترجمة – يتحدث مع ذلك عن نوع من الترجمة الذاتية المؤسسة لنصوصه فيقول: "كلمة ترجمة تأتي في الأصل من اللاتينية "traducere" ، أي "النقل للخارج" ، وبما أنه قد تم نقلنا خارج محل ميلادنا، فنحن رجال "مترجمون" ، ومن المعروف أننا نفقد شيئاً في الترجمة: وإني لمتعلق بشدة بفكرة إمكانية حصولنا على مكسب خلال هذه العملية" (٢٣).

وتمثل سلسلة عمليات تحويل النصوص الأدبية وترجمتها نوعًا من تسلسل الاستراتيجيات اللغوية - الأدبية، وحلقات متواصلة من الحلول المستمرة للهروب من الفقر والجهل اللاأدبيين . ويمكننا بهذه الطريقة الاستدلال - من خلال خط سير عدد من الكتاب، في كل مراحل إقرارهم التدريجي - على كل درجات تحول النصوص وفقًا لمقتضيات الرؤية للمحافل المقرة ، ولا يتعلق الأمر بالنسبة لسترندبرج وكذلك بالنسبة لجويس بأن تتم ترجمة أعمالهما أو أن يكتبا بالفرنسية ولكن بالنفاذ إلى الأدب وإلى وضع كاتب، عن طريق استخدام - مباشر أو إعلامي عن طريق الترجمة - اللغة تجسد الأدب بامتياز .

ألعاب اللغات

يمكن وصف مختلف محاولات سترندبرج ليتم إقراره في فرنسا بأنها نموذج لعمليات إضفاء الصفة الأدبية بطريقة تدريجية ، فخلال فترة نفيه - اعتباراً من ١٨٨٣- استنفد أوجست سترندبرج - العازم على غزو باريس(٢٤) - كل إمكانات الوصول إلى الإقرار الأدبى . وعلى الرغم من سرعة ترجمة أول مسرحياته ومجموعاته القصصية القصيرة إلى الفرنسية، لم يلق أي صدى في باريس ، ولذا حاول في البداية أن يترجم بنفسه مسرحيته المعنونة "أب": في ١٨٨٧، وكان أنطوان Antoine قد فتح لتوه المسرح الحر وأراد سترندبرج أن يقرأ إميل زولا مسرحيته ، وفي مرحلة أولى - ويمكننا التأكد من ذلك في حالات عديدة - تمثل الترجمة الذاتية الحل الوحيد لمحاولة المرور ، ثم يلتقي سترندبرج بمترجم - جورج لوازو Gorges Loiseau - ويتعاون معه ، وإذ تشكل الترجمة بمساعدة آخر مرحلة ثانية يسعى الكاتب - النشيط للغاية في نقل نصه - إلى إعادة كتابته ، وفي الحال، يبدأ الكاتب في إثارة إعجاب أوساط المسرح ، وبعد إخراج أنطوان في عام ١٨٩٣ لمسرحية "الآنسة جولي Modemoiselle Julie" على المسرح الحر، ومسرحية "الدائنون Créanciers"، عن ترجمة وقع عليها لوازو ولكنها مأخوذة عن ترجمة سترندبرج نفسه، وأخرجها بنجاح لونيه بو Lugné Poe عام ١٨٩٤، وأخيراً - ولضيق الجزئي بسبب ضرورة تأمل المترجم - قرر سترندبرج الكتابة مباشرة بالفرنسية ، وبعد بعض قصص قصيرة وأقصوصات كتب عام ١٨٨٧ "الدفاع عن مجنون" سعى فيها إلى منافسة الروائيين الفرنسيين وخاصة أسلوب موباسان (٢٥) "الرشيق"، وشرح ذلك لإيدفار براند Edvard Brandes ، شقيق الناقد جورج براند وهو نفسه صحفي مرموق،

قائلاً: "هل لدى النية لأن أصبح كاتبًا فرنسيًا؟ لا! إننى أستخدم الفرنسية فقط لعدم وجود لغة عالمية ، وسوف استمر فى هذا المنهج عند الكتابة"(٢٦) . وتقوم الفرنسية بالنسبة لسترندبرج بدور سلم النفاذ إلى الأدب (٢٧) ، ويضيف كارل بجورستروم Carl Bjurstrom، الذى أصبح اليوم مترجمه وناشره باللغة الفرنسية: إنه لم يكتب بالفرنسية لتذوقه اللغة الفرنسية بصورة خاصة ، وبدت هذه استراتيجية فعالة، بما أن نصه قد وجد ناشراً فى باريس عام ١٨٩٥ وكان قد ترجم ونشر من قبل فى ألمانيا ، وبعد عشر سنوات من صدور "الدفاع عن مجنون"، كتب سترندبرج بالفرنسية كتابه الشهير "انفرنو" Inferno فى ١٨٩٦ – ١٨٩٧ ونشره بدار ميركور دى فرانس Mercure de France. ، ولم يكف عن الكتابة باللغة الفرنسية إلا بعد أن أصبح كاتبًا مشهوراً ومعترفًا به . وبتعبير آخر، بمجرد إقراره : أى الوجود والظهور الأدبيين، أصبحت الترجمة مرة أخرى مجرد نقل من لغة إلى أخرى: فالكاتب القادم من قطر بعيد عن المركز من الناحية الأدبية يمكنه الكتابة مرة أخرى بلغته الأم والتخلى عن كل انشغال من هذا الطراز .

وفى أواخر التسعينيات من القرن التاسع عشر، حل سترندبرج مشكلة "الترجمة" باللجوء إلى الحل الجذرى المتمثل فى الكتابة بالفرنسية ، واختار روبين داريو، تقريبًا فى نفس الوقت حلاً قريبًا – كما ذكرنا – يتمثل فى فرنسة اللغة الإسبانية، وبالإضافة إلى صهر اللغتين بخلق "فرنسة عقلية"، جنبه ابتكار هذه اللغة "الإسبانية الفرنسية" مرحلة الترجمة .

ويعد نابوكوف – بديهيًا – أحد أعظم المترجمين لأعمالهم الذاتية ، وبنفس أسلوب سترندبرج رفض تدريجيًا التبعية لمترجميه والانتقال من لغة إلى أخرى ليتسنى له نشر – دون وسيط – ترجمة الأعمال الخاصة به . وكلنا يعلم أنه كان حتى ١٩٣٨ – ١٩٣٩، كاتبًا روسيًا: فقد غادرت عائلته روسيا منذ ١٩٢٠، وأقامت فى برلين ، ففيما بين عامى ١٩١٩ و ١٩٢١، غادر حوالى مليون شخص روسيا ومن بينهم عدد كبير من المفكرين، وأصبحت برلين "العاصمة" الروسية خلال العشرينيات، والمركز الفكرى لهذه الهجرة ، وضمت ألمانيا فى عصر فيمر Weimar حوالى أربعين دار نشر روسية، وكذلك العديد من الجرائد والدوريات(٢٨) ، وهكذا نشر الشاب نابوكوف – الذى يتقن الفرنسية والإنجليزية بالإضافة إلى لغته الأم – أول نصوصه وقصائده فى برلين، باللغة الروسية،

ولا سيما في الجريدة اليومية رول Roul، وكذلك في مختلف المجلات، وأول روايتين له: ماشينكو (١٩٢٦) (Machenko) ، و شايب وينت وولد (١٩٨٢) نشرهما أيضاً في ألمانيا .

ثم اعتباراً من الثلاثينيات، أصبحت باريس عاصمة الروس المنفيين (٢٩)، ووافقت أكثر مجلات الهجرة الروسية نفوذاً "الحوليات المعاصرة "Les Annales Contemporaines" على نشر رواية ناباكوف الجديدة: "الدفاع اللوجيني" La Defense Lougine في ثلاثة مجلدات ، ونشر الناقد أندريه لفينسون André Levinson مقالاً حماسياً عن الكتاب في مجلة "الأخبار الادبية"(٣٠) ، وعلى الفور أخرج الاعتراف النقدي بالفرنسية نابوكوف من الحدود "القومية" للجالية الروسية في المنفى وسمح له بالهروب من لعنة النقد الروسي، المناهض للكتاب ، وخلال أسبوع – وحتى قبل نشر الرواية كاملة باللغة الروسية – وقع نابوكوف عقداً مع دار نشر فايار (٣١) .

ولكن بسبب ظروف حياته الصعبة، تابع نشر نصوصه في مجلة "الحوليات المعاصرة" وفي مجلة بوسلدني نوفوستي (Poslednie Novosti) – الجريدة الروسية الرئيسية في باريس وأهم الصحف المهاجرة (٣٢)، وهي الإصدارات الوحيدة التي كانت تدر عليه بعض المال ، ونشر فيها بصفة خاصة كتاب "الغرفة المظلمة" "Kamera ob-scure" في عام ١٩٣٢، والذي سريعاً ما نشرته دار نشر جراسيه (٣٣) Grasset باللغة الفرنسية ، وهذه الترجمة الفرنسية قامت بدور اعتراف أدى إلى اعترافات أخرى بالكاتب: فقد وقع عقوداً لترجمات سويدية وتشيكية وإنجليزية لرواياته ، ولكن في عام ١٩٣٥، عند قراءته الترجمة الإنجليزية لكتابه "الغرفة المظلمة" اكتشف تواضعها : "فهي ترجمة تقريبية ولا شكل لها وتم صياغتها في عجالة وهي مليئة بالنقائص وتفتقر إلى القوة والطاقة ، كما أنها مكتوبة بلغة رتيبة وضعيفة حتى إنني لم أستطع قراءتها للنهاية ، وكل هذه الأمور تثقل كاهل مؤلف يهدف في عمله إلى الدقة المطلقة ويبذل جهوداً كبيرة للتوصل إلى هذا الهدف، ثم يرى المترجم وهو يهدم بهدوء كل جملة فيجعلها قبيحة"(٣٤) ، ومع ذلك قبل نابوكوف نشر الكتاب حتى لا يضيع أول فرصة لنشر أعماله بالإنجليزية (٣٥)، ولكنه اقترح ترجمة الكتاب اللاحق بنفسه، وهو كتاب "الخطأ" (La Méprise)، كما لو كان قد فهم أن وضعه كروائي يكتب بلغة مسيطر عليها في أوربا ولا يحظى بالمساندة القومية لا يسمح له إلا بترجمة أعماله ذاتياً بغية الوجود الأدبي .

ورأى نابوكوف إعادة صياغة كتابته بنفسه في لغة أخرى محنة فظيعة شأنه في ذلك شأن سيوران ، وبانيه استراتى Panait Istrati ، وسترندبرج وغيرهم: "أن يترجم الكاتب نفسه، هذا شيء مضن، فهو يفحص أحشاءه ويجربها كما لو كانت قفازًا، ثم يكتشف أن أفضل قاموس ليس صديقًا ولكنه جبهة العدو" (٣٦) . وكتاب "الخطأ" - الذى نشره بعد ذلك في إنجلترا ناشر لروايات شعبية - لم يلق أى نجاح شأنه شأن "الغرفة المظلمة"، ولكنه وقع في ١٩٣٧ (٣٧) عقداً مع دار نشر جاليمار لترجمة كتاب "الخطأ" إلى الفرنسية ، وذلك عن الترجمة الإنجليزية للكتاب - كما لو كان يأمل، وللعجب - إمكانية التوصل إلى قدر أكبر من الأمانة، وذلك اعتباراً من ترجمة قام هو نفسه بمراقبتها في لغة أكثر انتشاراً من الروسية ، كما بدأ أيضًا في باريس كتابة أول رواية له كتبها بالإنجليزية: "حياة سيبستيان كنيت الحقيقية"(La vraie vie de Sebastian Knight) ، وبعد عشرين عامًا من المحاولات المختلفة ليصبح كاتبًا روسيًا ويتأكد بهذا الوصف، واجه نفس المعضلات التى يواجهها الكتاب المعزولون ، وفي نهاية الثلاثينيات، تلاشى نهائيًا أمل العودة إلى روسيا، ولم يكن من الممكن أن يأمل في العيش من قلمه وهو يكتب لجمهور محدود ومتفرق مثل الجالية الروسية المهاجرة ، وللوصول إلى وجود حقيقى وإلى إقرار له، كان عليه أن يترجم أعماله بنفسه إلى إحدى اللغتين الكبيرتين الأدبيتين اللتين يعرفهما ، ولفترة تمنى الإقامة بفرنسا، ولكن بالإضافة إلى المصاعب الإدارية والمالية التى كانت تنغص حياته، كان يتقن الإنجليزية بطريقة أفضل، وباستثناء "الآنسة واو" ودراسته عن بوشكين Poushkin المنشورة في المجلة الفرنسية الجديدة عام ١٩٣٧(٣٨)، لم يكتب شيئًا باللغة الفرنسية مباشرة .

ورحل إلى الولايات المتحدة عام ١٩٤٠ وأصبح كاتبًا باللغة الانجليزية: ونشر كتاب "حياة سيبستيان كنيت الحقيقية" عام ١٩٤١ في الولايات المتحدة، بمساندة ديلمور شوارتز Delmore Schwartz في دار نشر الرواد "نيوديركشنز" (٣٩) (New Directions) ، بيد أن الاعتراف الأدبي والنجاح جاءا له من باريس حيث نشرت أعماله مرة أخرى في لغته الثانية، وذلك وفقًا لمنطق مماثل سمح لعمل جويس الفاضح "عوليس" بالظهور في باريس خلال العشرينيات، وذلك رغمًا عن قرارات الرقابة الأخلاقية ، و"لوليتا" التى بدت كاستفزاز غير محتمل في أمريكا الخمسينيات المتزمتة، ظهرت في باريس عام ١٩٥٥ مغلفة بالغلاف الأخضر الخاص بمطابع أوليمبيا التى يملكها موريس جيرودياس Maurice Girodies بعد رفض أربعة ناشرين أمريكيين لها ،

ورفضت الرقابة الفرنسية الكتاب، وعطلته القضايا والجمارك الإنجليزية، وتوج بنجاح مرجعه الفضيحة ، ومع ذلك نشر الكتاب بعد ذلك بثلاث سنوات فى الولايات المتحدة عام ١٩٥٨ ، وعرف نابوكوف - الذى كان حتى ذلك الحين يكتب باللغة الإنجليزية وغير ذى شهرة - فجأة نجاحًا دوليًا كبيرًا . وتوضح هذه المسيرة أنه - وكما يقال دائمًا - لم يعش "حياتين" لكاتب، فى كل من لغتيه الأدبيتين ، فقد عاش القدر الصعب لكل كتاب المنفى، الذين يختارون أن يصبحوا - كما يقول سلمان رشدى - "كتابًا مترجمين" ليحصلوا على الوجود الأدبى ويصلوا إلى استقلال حقيقى خلاق بعيداً عن التبعية لترجمات لا يمكن السيطرة عليها .

وفى نهاية الأربعينيات، لجأ بيكيت إلى حل جديد: فقد وضع نظام الترجمة المزدوجة ، مع الإشارة إلى أنه قبل لجوئه إلى هذا الحل، كان - بوصفه كاتبًا شابًا يكتب بالإنجليزية . وقادمًا من دبلن - قد سلك كل المرحلة المذكورة من قبل ، وبعد صدور مجموعة قصصه القصيرة "ضربات على برميل خاو "More Pricks than kicks" عام ١٩٣٤ فى لندن بدار نشر شاتو ووندوس Chatto et Windus ، وقد منعت فى أيرلندا وبيع منها ٥٠٠ نسخة، وكذلك بعد نشر ديوانه الشعرى "صدى العظام" (Echos Bones) على نفقته الخاصة، وبعد عرضه دون جدوى لنسخة رواية "مورفى" (Murphy) على اثنين وأربعين ناشرًا إنجليزيًا بين عامى ١٩٣٦ و ١٩٣٧ - وانتهى الأمر بنشر الكتاب عام ٣٨ فى لندن بدار روتليدج "Routledge وترجمه بيكيت وألفريد بيرون للفرنسية عام ٤٧ لدار نشر بورداس ؛ بحث بيكيت عن سبل أخرى للنجاة والمجد ، فبعد صدور قصائد مكتوبة باللغة الفرنسية فى "الأزمنة الحديثة"، وكتابه "وات" (Watt) بالإنجليزية خلال الحرب [٤٠]، كتب بعض القصص القصيرة باللغة الفرنسية مباشرة ، ثم فى ١٩٤٨ فى باريس كانت مرحلة إبداعه التى كتب خلالها أول أعظم نصوصه بالفرنسية: ففى عام ١٩٤٦ كتب "ميرسيه وكامييه" و"الحب الأول" (اللتين لم تنشرا حتى ١٩٧٠)، و"المستبعد ، تكملة" L'Expulsé, Suite (الذى تحول الى "النهاية") ، وفى عام ١٩٤٧ بدأ فى كتابة "مولوى" (Molloy) باللغة الفرنسية وانتهى من كتابته عام ١٩٤٨، وكتب "موت مالون" وشرع فى كتابة "فى انتظار جودو" ، الذى عدله ثم انتهى من كتابته عام ١٩٤٩ قبل البدء فى "القذر" (L'Innomable). وبالنسبة لكل نصوصه الأولى، كان بيكيت يدرك أنه ليحظى بفرصة لنشر أعماله أو تقديمها على المسرح عليه أن يكتب بالفرنسية: فقد سمحت بالفعل "جودو ونهاية اللعبة"، التى أهداها إلى روجيه بلان وكتبها بلندن باللغة الفرنسية

عام ١٩٥٧، بالوصول إلى حيز الوجود الأدبي ، ولكن عبر هذه المسيرة شبه المنهجية، استحدث بيكيت حلاً جديداً (نظراً لجذريته) في تاريخ الأدب: فبدلاً من اختيار لغة مقابل أخرى، قرر البقاء طيلة حياته كاتبًا مترجماً، والقيام هو نفسه بالترجمة ، وعمل بعيداً عن تبعية المترجمين من خلال الازدواجية اللغوية ، وهذا العمل الاستثنائي لبيكيت من خلال "ثنائيته اللغوية" يبرز رغبته في الاستمرار في كتابة عمل "مزدوج" . واعتباراً من "نصوص بلا مقابل" (Textes pour rien) ثم "مولوى"، ترجم بيكيت وكتب كل نصوصه تقريباً باللغتين (وترجمها من الفرنسية إلى الإنجليزية وبالعكس).

وتعد ممارسات الترجمة الذاتية في تنوعها اللانهائي - بالنسبة على الأقل لجزء من الكتاب - طريقة لمراقبة كل التحولات في نصوصهم ومن ثم المطالبة باستقلال مطلق ، وكلنا يعلم أن بيكيت لم يحبذ - إلا نادراً - تكليف أشخاص آخرين بترجمة أعماله ، ومن ثم يمكننا الاعتقاد - وفقًا لنفس هذا المنطق - بأن جويس قد استحدث مع "فينجانز ويك" حلاً جديداً لمشكلة مؤلمة ويصعب حلها في مجال الترجمة بتقديمه نصاً يبدو للوهلة الأولى غير قابل للترجمة، أي نص مستقل تماماً، متحرر من كل القيود اللغوية والتجارية والقومية .

ويمنع تاريخ الأدب - كما يتم اعتباره بصورة طبيعية - فهم الدور الحقيقي والمركزي الذي تقوم به الترجمة في عالم الأدب العالمي ، فالخيارات أمام مؤرخي الأدب تتمثل في تناول التاريخ الفريد الخاص بمؤلف فريد أو الصورة العامة لأدب قومي ، أما تاريخ مختلف تأويلات (قراءات) نص واحد على مر الزمن، فإن عملية إقرار نص وطبعه بالطابع الأدبي التي يقوم بها المترجمون والمكتشفون، عادة ما تذهب أدراج الرياح أو يتم إغفالها أو تجاهلها شأنها شأن "الزخرف المنقوش على البساط" الذي تحدث عنه بيكيت ، والحق أنه لا يتسنى إدراك أهمية هذه العملية إلا عبر التخطيط العام للهيكل الأدبي العالمي وعلاقات القوة التي تحكمه ، ومع ذلك فإن الأعمال الضخمة وغير المرئية التي قام بها فاليرى لاربو كمترجم ومحفز ومكتشف وإدخاله لفوكنر وجويس ، وبتلر ، ورامون جوميز دى لاسرنا وآخرين غيرهم في فرنسا أحدثت انقلاباً جذرياً في الأدب العالمي وجددته ، وقد أسهمت الترجمات العظيمة لروايات فوكنر التي قام بها موريس إدجار كوندرو Maurice Edgar Coindreau في إقراره والاعتراف به على المستوى العالمي، بيد أن هذه الترجمات غير مذكورة في الفصل الخاص بتاريخ الأدب الرسمي [٤١] ، ويعد

المترجم – الذى أصبح الوسيط اللازم "لعبور حدود العالم الأدبى – شخصية أساسية فى تاريخ النص ، وكبار المترجمين المركزيين هم بحق صناع العالمية، أى العمل لايجاد عالم "واحد" لتوحيد الحيز الأدبى .

وعرّف لاربو دور المترجم بأنه : "مقدم ووسيط"، فهو عضو فى "أكليروس جامع لأجناس مختلفة" يمكن أن ينطبق عليه كلمة سان جيروم (٤٢): "دين واحد، بكل اللغات" (٤٣) . وهذه الديانة الموحدة هى بالطبع الأدب الذى ينتج المترجمون وحدته بعيداً عن التعددية اللغوية، ويقاس استقلال كبار المترجمين القادمين من أحياز أدبية مركزية تحديداً بارتباطهم بالقانون الأدبى الذى يحظر الخضوع للانقسامات اللغوية والسياسية ، وقد أيقن فاليرى لاربو احتلاله مكاناً مجهولاً رغم أهميته فى العالم الأدبى، وحاول ترقية دور المترجم، لذلك وضع دليلاً بيبلوجرافيًا للمتكلزين الفرنسيين، أى لكل من سهلوا الانتقال من لغة إلى أخرى (مترجمين ثنائيى اللغة) وأسهموا بذلك فى الاستقلال القائم على الاعتراف والإقرار المتبادل للحيزين الأدبيين الكبيرين، بمعنى توحيدهما التدريجى: "لقد كان فولتير هو الذى بدأ كل شىء ، وأسس نقابة مترجمى الفكر الإنجليزى الموقرة، وهى نقابة موقرة حقًا بما أنها (إذا ما تحدثنا عن فرنسا فقط) ضمت – غير كبار ممثليها وأجيالها من المتخصصين [...] ، كتاباً مشهورين وشعراء عظاماً مثل شاتوبريان ، وفينى ، وهوجو ، وسانت بيف ، وتين ، وبودلير ، ولافورج ، ومالارميه ومارسيل شيوب [...] ولكن فولتير [...] هو الذى صنع الخلود لشكسبير بعد وفاته ، وبنى هذا الجسر الذى ربط بين الحياة الفكرية فى انجلترا وبين باقى القارة ، والرقم القياسى الذى حققه فى هذا المجال لا يمكن تحطيمه"(٤٤).

وعندما تكون عملية الترجمة الذاتية مستحيلة، يصبح المترجم شخصية محورية، فهو صنوه تقريباً، و"أنا" آخر، ومؤلف بديل يقع على عاتقه عملية مرور ونقل نص من لغة غير معروفة وقليلة الأدبية إلى عالم الأدب نفسه. وقد أدى هذا الوضع إلى ظهور قرناء من المؤلفين والمترجمين فى صورة ثنائيات لا تنفصل، استطاعوا توصيل أعمال إلى الأدب ، ويعد نموذج البولندى ويتولد جومبرويتش Witold Gombrowicz (١٩٠٤ – ١٩٦٩) برهاناً قاطعاً فى هذا الصدد، فقد نفى هذا الأخير إلى الأرجنتين ومكث بها أربعة وعشرين عاماً (ما بين ١٩٣٩ و ١٩٦٣)، وبدأ مثل سترندبرج وبيكيت بترجمة نصوصه البولندية إلى الإسبانية، بمساعدة بعض الأصدقاء ، وقد سمح له ذلك بنشر "فرديدرخ"

(Ferdydurke) و"الزواج" (Le mariage) عـام ١٩٤٧ فـي بيـونس أيرس ، ثـم فـي مـرحلة جديدة أو درجة تالية في طريق البحث عن الاعتراف النوعي، ترجم بنفسه إلى الفرنسية بمساعدة فرنسيين، "الزواج" ، وأرسل النص المكتوب على الآلة الكاتبة لألبير كامو وجان لويس بارو Jean Louis Barrault وكـذلك النص البـولندي لمارتان بوبر Martin Buber ، وشارك بدءًا من ١٩٥١ في مجلة باريس البولندية "ثقافة" (Kulture) ، ونشر فيـها روايته "عبر أطلنطي" (trans - Atlantique) في شكل مـسلسل بـاللغة البولندية، وسـمحت له هذه المرحلة الأولى الباريسيـة بعد ذلك بإصدار أعمـاله في مجلد (بالبـولندية أيضًـا)، في سلسلة "مكتبة الثقافة" في معهد باريس الأدبي في ١٩٥٣ ، وكان يعرف أن الوصـول إلى الأدب لابد وأن يتم عبـر باريس، فـقـد كـتب لموريس نادو (Maurice Nadeau) عـام ١٩٥٧: "يبدو أن أعمالي تقرأ في بولندا سرًا ، ومع ذلك فـهذا خبر سـار ، ولكن يجب أن يبدأ كل شيء من باريس"[٤٥] . ولذلك أصبح كونستنتان يولنسكي (Constantin Je-lenski) وسيط جومبـر ويتش ومتـرجمـه ومقـدمـه في باريس ، وقـد أقـام يولنسكي في العاصمة الفرنسية وكان عضوًا في أمانة مجلس حرية الثقافة وهيئة تحرير مجلة "أدلة" (Preuves)، وأصبـح في الخـمـسـينيـات - كـمـا قـال مـواطنه كـاربنسكي (Karpinski)[٤٦]: "القرين المتحرك لجومبر ويتش" ، وهو لم يترجم أعماله فـحسب ولكن قدم لها وعلق عليها ، وكتب جومبر ويتش في جريدته "باريس - برلين": "بتحطيم يولنسكي قفصي الأرجنتيني، صنع لي جسرًا نحو باريس"[٤٧] ، وأضـاف في سياق آخر: "كل نشـر لأعـمـالي في لغـات أجنبـيـة يجب أن تحـمل خـتم "بفـضل يولنسكي"[٤٨] ، ومنذ الخمسينيات أي منذ المحاولات الأولى لتعريفه، فهم جومبر ويتش - وكان يعيش في الأرجنيتين - إنه يملك فرصـة للوصـول الى الإقـرار الأدبي عن طريقـه: "يولنسكي من هو؟ فـقد ظهر في أفقي، هناك، بعيدًا، في باريس ، وها هو الآن يصـارع من أجلي ، ومنذ زمن بعيـد لم أعـرف تأييدًا - بـهذا القـدر من التصـمـيم والتنزه عن أية غـاية - لشخصي ولما أكتب [...] يولنسكي يدافع عني على طول الخط في مواجـهة المهـاجـرين الألبان ، وهو يستغل لدفعي إلى الأمام، كل الأوراق الرابحة التي تتيحها له المكانة التي صنعها لنفسه في باريس وكذلك نفوذه المتزايد في المجتمع المثقف الراقي ، ويجرى إلى الناشرين بأعمالي المخطوطة، وقد استطاع استقطاب حفنة من المؤيدين لا المعارضين لي"[٤٩] . ومن خلال حالة جومبر ويتش الذي مر من ترجمة أعماله ذاتيًا إلى التأمل في مسألة المترجم - المقدم، ذلك الذي يصبح نوعًا من الأنا الآخر المتصرف في الخارج

بوصفه وكيلاً مفوضًا ومتحدثًا رسميًا، نرى أنه يتعين النظر إلى مسألة الترجمة وتحليلها كعملية للظهور التدريجي يمكن أن يتدخل فيها الكاتب نفسه، بصورة مباشرة أو غير مباشرة، بسبل عديدة .

وإذا كان الكاتب – وهو القرين الذى ينتظر الترجمة ويضطر إلى اللجوء إلى وساطة المترجم الضرورية – يعرف بدرجة كافية اللغة المنقول إليها ليستطيع مراجعة الترجمة، فغالبًا ما يشارك في ترجمة أعماله – كما رأينا بالنسبة لحالة سترندبرج – وينطبق ذلك أيضًا على جويس الذى وجد فى فاليرى لاربو مقدمًا لأعماله ومترجمًا ومقرًا فريدًا لها ، وكان لاسم لاربو ونفوذه – وقد تحمس عند قراءة حلقات "عوليس" فى "المجلة الصغيرة" (The Little Review) – واقتراحه بالقيام بترجمة الكتاب ثم الإشراف على ترجمته، والمحاضرة التى ألقاها في دار أصدقاء الكتاب فى ديسمبر ١٩٢١ – التى كررها عدة مرات وترجمها إلى الإنجليزية لمجلة "المعيار"، وهى الدليل على أن الإقرار الباريسى هو الذى يسمح بالوجود الأدبى فى أى مكان آخر – كل ذلك أدى من جهة إلى اتخاذ سيلفيا بيتش Sylivia Beach قرارًا بتحويل "شكسبير وكومبانى" Shakespeare & Campany إلى دار نشر لتحقيق هدف واحد يتمثل فى نشر "عوليس" فى نسختها الأصلية، ومن جهة أخرى أدى إلى إقرار أدريان مونييه Adrienne Monnier بنشر ترجمة فرنسية للعمل . وعلى الرغم من تمتع جويس بشهرة كبيرة فى ذلك الحين فى الأوساط الأدبية الأنجلو ساكسونية – ولا سيما بين الأمريكيين المنفيين فى باريس – فإنه كان من المستحيل نشر "عوليس" فى بداية العشرينيات ، فقد كانت هذه الأوساط تعتبر أعماله الأدبية فاضحة، ولم تنشرها فى ذلك الوقت إلا دور نشر صغيرة كانت تصطدم بقرارات الرقابتين البريطانية والأمريكية ، وكانت أعداد "المجلة الصغيرة" – التى ظهرت فيها الرواية فى حلقات – تصادر ويتم حرقها بسبب الفحش، حتى حصل أمين شركة نيويورك لمنع الرذيلة على أمر بوقف النشر نهائيًا(٥٠) ، ومن ثم فبفضل المحافل المقرة في باريس استفادت "عوليس" من نشر مزدوج، ولكن لم يجد الكتاب بلغته الأصلية ناشرًا إلا بعد الحكم النقدى لمترجم كبير .

وعلى الرغم من الدور المحورى والنشيط الذى قام به لاربو فى إقرار النص وترقيته، رفض جويس الاعتماد عليه تمامًا، فقد خضع مترجما "عوليس" تحت إشراف فاليرى لاربو ، وهما : أوجست موريل August Morel، ثم ستيوارت جيلبار Stuart Gilbert –

لمراجعة المؤلف ، وحددت صفحة العنوان النهائية للترجمة، التي نشرها في باريس أدريان مونييه عام ١٩٢٩، تدرجًا هرميًا دقيقًا لمختلف المشاركين في الترجمة وتركت الدور الرئيسي للمؤلف: "ترجمة فرنسية كاملة بقلم السيد أوجست موريل بمساعدة السيد ستيوارت جيلبار، وقام بمراجعتها كاملة السيد فاليرى لاربو والمؤلف" ، وخضع بيكيت لنفس هذه الرقابة عند إقامته لأول مرة في باريس في ١٩٢٩ ، فبناءً على طلب جويس، اشتغل بيكيت في ترجمة "أناً ليفيا بلورابيل" (Anna Livia Plurabelle) إلى الفرنسية – وهي إحدى أشهر فقرات "العمل في طور النمو" (Work in progress) – بالتعاون مع ألفريد بيرون Alfred Peron الذي كان قد التقى به قبل سنوات في مدرسة ترينتي بدبلن ، وأعجب النص جويس واستعد لإرساله للمطبعة لنشره في العدد اللاحق للمجلة الفرنسية الجديدة .N.R.F، وبالصدفة يطلع ثلاثة أصدقاء عليه وهم : فيليب سوبولت Phil-lipe Saupault ، وبول ليون Paul Léon ، وايفان جول Ivan Goll، وتدريجيًا يتم طرح الترجمة للمناقشة ، ويعاد العمل فيها مرة أخرى وتتم مراجعتها بالكامل ، وتظهر في مايو ١٩٣١ في الجزء التاسع عشر للمجلة الفرنسية الجديدة تحت توقيع صمويل بيكيت ، وألفريد بيرون ، وإيفان جول ، ويوجين يولاس ، وبول ليون ، وأدريان مونييه ، وفيليب سوبولت: "بالتعاون مع المؤلف"(٥١) . ونرى أن الترجمة إلى الفرنسية تحتل مكانة خاصة نظراً لسلطة باريس الفريدة في الإقرار ولكن الأمر – وهو شيء يدعو للعجب – لا يتعلق بعقيدة مرتبطة بالأدب الفرنسي أو لغته بوصفها هذا .. فعلى العكس من ذلك، لم يهتم جويس ولاسترندبرج ولا بيكيت – من قريب أو بعيد – بالمناقشات الأدبية الفرنسية ؛ فقد تشكل هذا الدور النوعي للترجمة الفرنسية منذ القرن الثامن عشر .

وهكذا في الوقت الذي لا يفكر أحد في إنكار كون الأدب الإنجليزي واحداً من أهم الآداب وأكثرها تأثيراً في أوربا منذ القرن الثامن عشر، وأنه يؤثر على مجمل الأدب الأوربي – ولاسيما الفرنسي – لم يحصل أعظم أبطاله خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر على إقرار دولي إلا من خلال ترجمة أعمالهم إلى الفرنسية، فقد قرأت أوربا أعمال شكسبير كلها في ترجمة للوتورنور Le Tourneur، وأعمال بيرون ومور في ترجمة بيشو Pichot، وأعمال شترن Sterne ترجمة فريسنازFresnais، وأعمال ريشاردسون Richardon ترجمة بريفو Prévost، ومنذ ١٨١٤ وهو عام نشر "وافرلي Waverley" وحتى وفاة الكاتب والتر سكوت عام ١٩٣٢، ترجم دوفو كونبريه كل أعمال

الكاتب عند ظهورها إلى الفرنسية ، وكانت هذه الترجمة الفرنسية هى التى هيأت لها شهرة عالمية واسعة ونشرت "رواياته بالفرنسية"، أو مترجمة عن النسخة الفرنسية: واعتبارًا من ١٨٣٠، تم ترجمة سلسلة "وافرلى نوفلز" كاملة من الفرنسية إلى الإسبانية.

جائزة العالمية

تعد الجوائز الأدبية الشكل الأقل أدبية للإقرار الأدبى: ويناط بها عادة التعريف بأحكام المحافل النوعية خارج حدود جمهورية الآداب ، فهى – إذن – الجزء البارز والأكثر ظهورًا فى آليات الإقرار ، وهى كذلك نوع من التأكيد لاستخدام الجمهور العريض . وبناء عليه – وفقًا لقوانين العالم الأدبى– فكلما كانت الجائزة دولية، كلما كانت نوعية ، ولهذا فإن أكبر إقرار أدبى يحدد العالم الأدبى وبالتالى يعرفه، هو جائزة نوبل . وقد تزودت أوربا فى بداية القرن بمحفل الإقرار هذا، الذى استولى تدريجيًا على الاعتراف الدولى، وقبله كتاب العالم بأسره كشهادة عالمية، ومن هذا المنطلق يجمعون على الاعتراف به كأكبر إقرار فى العالم الأدبى . وبتعبير آخر، فهذه الجائزة لا تعد أفضل علامة على توحيد المجال الأدبى ولكن على الاعتراف شبه العالمى الممنوح لها.

وهى أيضًا أكثر الجوائز نفوذًا وأكثرها اعترافًا خارج حدود العالم الأدبى ، ومنذ حوالى مائة عام، ظلت جائزة نوبل حكمًا شبه مسلم به تقريبًا على الامتياز الأدبى ولا يندهش أحد إطلاقًا (تقريبًا)[٥٢] من الاحترام الذى تثيره هذه الجائزة ولا يشكك أحد فى صلاحية الإقرار العالمى الذى تمنحه سنويًا لكاتب . والعمل الذى تحملت مسئوليته الأكاديمية السويدية بقبول تنفيذ وصية ألفريد نوبل كان من الممكن فشله أو اقتصاره على "إقليمية اسكندنافية" لا يكترث بها أحد قط ، ولكن كل المجالس التى توالت اعتبارًا من ١٩٠١ أسهمت فى إنجاح ما هو غير عادى ؛ إذ استطاع المحلفون السويديون لا فى فرض أنفسهم كحكام للشرعية الأدبية فحسب ، ولكن فى الحفاظ على احتكار الإقرار الأدبى العالمى[٥٣] .

ودور هذا الإقرار فى تراكم رأسمال قومى أدبى من الأهمية بمكان، حتى إن الكوريين ينظمون حملات اليوم للحصول عليه ، وتتحدث الصحافة الكورية عن "فكرة نوبل المسيطرة"[٥٤]، وفى أكبر مكتبات سيول نجد نداءات "لجائزة نوبل الكورية

المستقبلية"[٥٥] ، ويدور الحديث عن تأسيس مجلة تختص بمتابعة الجائزة [٥٦] ، أما الكاتبة الكورية بوك كيونجني (Pauk Kyongni) المرشحة رسميًا للجائزة والمولودة في ١٩٢٧، فتبدو كأثر قومي ؛ فهي مؤلفة لسلسلة متتابعة بعنوان "الأرض" تضم أربعة عشر جزءًا، نشرت منذ ١٩٧٠ .

وأما الكتاب الصينيون، الذين ظلوا بعيدًا عن كبرى التدفقات الدولية وفي حالة من الاكتفاء الذاتي الأدبي، فقد اجتمعوا منذ سنوات لإقرار استراتيجية قومية، وتقديم مرشحين والحصول على الجائزة على الأقل من الآن وحتى نهاية القرن ، وقد اعترض أحدهم في الصحافة السويدية قائلاً: "من بين آلاف الكتاب الذين يضمهم الشعب الصيني الذي يبلغ عدد سكانه مليار نسمة، لم يحصل واحد منهم على جائزة نوبل".

وتأخذ المطالبة بجائزة نوبل نفس الشكل تقريبًا في المجال اللغوي البرتغالي، فخلال لقاء جرى مؤخرًا[٥٧] مع جورج أمادو Gorge Amado قال مؤكدًا: "أعتقد أننا مدينون بجائزة نوبل للغة البرتغالية التي لم تحصل مطلقًا عليها ، وأنا لا أعتقد أن جائزة نوبل تصنع الأدب: فإن الكتاب هم الذين يصنعون جائزة نوبل والعكس غير صحيح، ولكني أرى أنه من المؤسف موت كاتب مثل جيماراياس روزا دون حصوله على جائزة نوبل، وكذلك موت كتاب كبار برتغاليين مثل كارلوس درومون دي اندراد (Carlos Drummond de Andrade) دون حصولهم على جائزة نوبل ، ويوجد في البرتغال رجل تعدى الثمانين من عمره وهو شاعر برتغالي يدعى ميجيل تورجا[٥٨] (Miguel Torga)، يستحق ألف مرة جائزة نوبل ولم يحصل عليها . إنه لشيء يدعو للأسى ، ولكن ليس لي من الأمر شيء ، وبالنسبة لي، أوكد لكم أنني لا أكترث بهذا الموضوع".

واضطرت الأكاديمية – لأنها وضعت نفسها في موقف مستحيل – بتأسيس نفسها كمحكمة حيادية معترف بشرعيتها عالميًا – إلى وضع دقيق لمعايير الامتياز وتوضيح العمل التعميمي الذي يتم في كل المجالات من خلال الصراعات بين الكتاب القوميين والدوليين ، والثقة الشاملة التي تحظى بها تصنع منها بامتياز محفلاً للشرعية الأدبية . ويعد تاريخ الجائزة نفسه منذ بداية القرن تاريخ الوضع التدريجي لمعايير عمومية معلنة ، وإذا نظرنا من الداخل، استنتجنا أن الصراعات الوحيدة الحقيقية والقاطعة داخل لجنة نوبل، منذ بداية القرن، تدور حول فرض أو إلغاء هذا المعيار الأساسي أو ذاك الخاص

بمنح الجائزة (٥٩) ، ويمكننا سرد كل هذا التاريخ كتوسع تدريجي لمفاهيم العالمية الأدبية التي يتم إثراؤها بتاريخ المناقشات الداخلية والسابقة .

وأول هذه المعايير ذو طابع سياسي، أي يتم تحديده اعتبارًا من المفاهيم الخاضعة للعالم الأدبي ، ومن هنا فإن أول تعريف للفن الأدبي الشرعي يجعل منه أدبًا محايدًا، أي نوعًا من الوسطية الأدبية التي تم الدعوة إليها قبل الحرب العالمية الأولى لمعادلة "الإفراط" في القومية الذي كان سائدًا في ذلك الوقت ولاحترام الضرورة السياسية المتعلقة بالحذر الدبلوماسي بصفة خاصة ، وفي عام ١٩١٤ درست لجنة الحكم ترشيح الكاتب السويسري (المعروف بحياده) كارل سبيتلر (Carl Spitteler) الذي كان خير نموذج لهذه الوسطية الأدبية ، ولكن في النهاية لم تمنح الجائزة له ، وأدى نفس هذا الحذر، باسم احترام "مقال سلام" الموصي – ألفريد نوبل – إلى موقف مماثل عام ١٩٣٩؛ ففي هذه السنة تمت دراسة ترشيح ثلاثة كتاب فقط من دول محايدة: هيرمان هيسه (Hermann Hesse) الحاصل على الجنسية السويسرية، وإف.إي. سيلانبا -F.E. Sil lanpaa الفنلندي ، وجي ويزينجا J. Huizinga الهولندي ، وهذه الحيادية – التي يثبت طابعها السياسي والقومي عدم استقلالية لجنة الحكم – والتي تم وضعها كقيمة فنية، تحث على التعقل والاعتدال، وجدت مقابلها الجمالي فيما أطلق عليه ألفريد نوبل في وصيته "المثالية"، أي نوع من الأكاديمية الجمالية التي تحبذ "التوازن" ، و"التناغم" ، و"الأفكار الخالصة والنبيلة" في فن السرد.

وبدءًا من العشرينيات، وبغية الخروج من مفهوم شديد الارتباط بالأحداث السياسية حاول القائمون على الجائزة إعطاء امتيازات لنوع آخر من الحيادية ، فالأعمال التي ترشح لنوبل لن تكون ذات طابع شديد القومية ، فالامتياز الأدبي لا يتوائم مع المطالب الوطنية أو القومية ، وهكذا اقترحت اللجنة في ١٩١٥ ترشيح الإسباني بنيتو بيريز جالدوس، "لوقوفه على أرض الوطنية المشتركة" ولاتسام شخصياته "بشيء نمطي يجعل من السهل فهمها لدى القراء غير المعتادين على إسبانيا" (٦٠) . وعلى النقيض من ذلك، وفي عام ١٩٢٩ "تم رد ترشيح الشاعر أرنو هولز" بسبب اتسام أعماله "بشدة الطابع الألماني": "أمامنا هنا عمل ألماني خالص [...] وترى اللجنة أن شعره لا يتسم بالعمومية بشكل كاف" (٦١) ، ويمكننا في نفس هذا الاتجاه فهم الجائزة الممنوحة لأناتول فرانس في ١٩٢١، لا باسم الحيادية ولكن باسم الالتزام الإيجابي ضد القومية ومعاداة

السامية: "كان فى قضية دريفوس فى مقدمة الذين دافعوا عن الحق ضد تزمت وطنى مضل"(٦٢) .

والمعيار الثالث الذى تم تقديمه بعد ذلك يضم بعداً آخر، هو استقبال العمل إذ تحولت العلامة الأولى على نجاح وصدى جائزة نوبل فى العالم كله – ألا وهى العمومية – إلى الإجماع ، ويشترط فى العمل الجديد بجائزة نوبل أن يكون فى متناول الجمهور العريض ... ولذا تم فى ١٩٣٠ استبعاد بول فاليرى لإن اللجنة قد رأت استحالة "التوصية، لنيل جائزة ذات طابع عالمى مثل جائزة نوبل، بعمل يتسم بمثل هذه الباطنية والصعوبة"(٦٣) . وأعلن خضوع المعايير الأدبية لذوق الغالبية عن تكوين قطب أساسى ثالث لفهم بنيان الساحة العالمية: إنه القطب الاقتصادى، الذى يجد مناويات له داخل كل الأحياز القومية التى تظهر بداخلها الأسواق القومية القوية .

وعلاوة على كل هذه المعايير المنافسة، كان يتعين – بصورة بديهية – إضافة إلى كل مرحلة كبرى لتوسيع الكوكب الأدبى منذ بداية القرن العشرين، العمومية بوصفها دولية ، فقد اضطرت لجنة تحكيم نوبل إلى وضع معايير جديدة للخروج من المعايير القديمة شديدة المركزية الأوروبية للأدب ، فالانفتاح على متصارعين جدد، أى على أنماط جديدة لرؤوس الأموال الأدبية، كان موضع تحفظ لفترة طويلة ، وبدا الأمر كما لو كان هذا الانفتاح يمس أسس الإيديولوجية الأدبية ذاتها التى تقوم عليها جائزة نوبل .

وأول خروج عن نطاق أوربا كان سابقًا لأوانه وجريئًا: فقد منحت الجائزة فى عام ١٩١٣ لرابندرانات طاغور، الشاعر الهندى الذى يكتب باللغة البنغالية . ووجود اسم هذا الكاتب – وهو من بلد محتل – فى قائمة الجوائز، عشية الحرب العالمية، كان يمكن أن يبدو كعلامة واضحة على جرأة الأكاديمية السويدية واستقلالها الفكرى غير العادى، إذا جهلنا أن هذا الإقرار غير المتوقع هو فى واقع الأمر ثمرة لأوروبية مركزية مقترنة بنرجسية استعمارية ، وبالفعل لم يقدم هندى طاغور إلى اللجنة، ولكن قدمته الجماعة الأدبية الملكية(٦٤) (Royal Society of Literature) بلندن، وتم اتخاذ القرار بناء على الترجمة الإنجليزية وحدها لجيتا نجالى (Gitangali) ، والتى ترجمها جزئيًا الكاتب نفسه.

ودخلت الولايات المتحدة بعد ذلك بفترة مضمار الجائزة، أى منذ الثلاثينيات فقط ؛ فقد حصل سنكلير لويس Sinclair Lewis على الجائزة فى ١٩٣٠، وحصل عليها يوجين

أونيل Eugene O'Neill فى ١٩٣٦، وبيـرل باك Pearl Buck فى ١٩٣٨، ولكن يعـد هؤلاء الكتـاب بطريقة منطقـية امـتدادًا أوربيًـا، كمـا كـان يتـعين الانتظار حـتى عـام ١٩٤٥ للاعتراف بالفرع اللاتينى للأدب الأمريكي، وذلك مع الكاتبة الشيلية جابريلا ميسترال، فقـد حصلت على الجائزة التى تعد الاعتراف الخجول بامـتداد مجال الأدب العالمى وتتـوج فى الواقع عـمـلاً شـعـريًا تقليـديًا للغـاية ومـرتبطًا بالنمـوذج الأوروبى، وكـانت الجائزة التى حصل عليها الجواتيمالى ميجيل انجيل استيورياس (Miguel Angel Asturi-as)، عـام ١٩٦٧ فـقـط هى التى شكلت إدراكًا حـقـيـقـيًا للجديد فى الرواية اللاتينيـة الأمـريكيـة وللانفـصـال الذى أحـدثتـه، وحـتى عـام ١٩٦٨، كـانت الدائرة مـغلقـة على الأوروبيين والأمـريكيين، ولم ينظر فى ذلك الحين إلى أى امـتـداد لغـوى أو قـومـى، ثم تحول المحلفون نحو آسيا بمنح الجائزة لياسونارى كاواباتا[٦٥] (Yasunari Kawabata) "الذى يعبر بحساسية شديدة عن نوعية الروح اليابانية"، وأخيرًا تم الاعتراف، متأخرًا، بأول إفريقي: وول سوينكا (Wole Soyinka) فى ١٩٨٦، وأول عربي: نجيب محفوظ ١٩٨٨. ويتـضـمن الموقف السـائد لجـائزة نوبل، فى هـرم الاعـتـراف الأدبى العـالمى ومـروره، نموذجًا عامًا يضع أوربا فى موقع مركزى ويضع على المحيط – بسبب هيمنة حكمه – كل مـا هو غـيـر أوروبى، ورغم طرح مـشكلة تحـويل الجـائزة لتـصـبح دوليـة فى العشرينيات فإن شيئًا لم يتغير لفترة طويلة، وكان دخول غير الغربيين، حتى السنوات القليلة الماضية نادرًا وسار وفقًا لتاريخ توسع الكوكب الأدبى.

ولا تتوالى كل هذه المعايير ولا تتابع فى الزمن فمن الممكن تعايشـهـا، وتطورها تدريجيًا، واكتسابها قوة فى الوقت الذى نظنها فيه وقد استبعدت، عند الدفاع عن عمل بعينه. ويفرض آخر تعريف للعمومية نفسه منذ عام ١٩٤٥، عندما باحت الأكاديمية عن طموحها فى ضم "رواد الفن الأدبى" فى قائمة الجوائز، وبذلك تم إلغاء معيار العدد الأكبر لوضع معيار مستقل والبدء فى إعداد قائمة لأعظم الرواد "كلاسيكيى المستقبل"، وهنا بدأ النشاط النقدى القضـائى لمحلفى نوبل – وحدث كل شىء كمـا لو كان بعد التفكير فى التـجـديد فى المجـال الأدبى: قـامت العـمـومـيـة التى أعلنهـا السـويديون ودعموهـا، فى مواجهة دولية الأكاديميين القوميين المحافظة، وكذلك فى مواجهة المفاهيم الأكثر تسوية للعالم الأدبى. وهكذا تم اختـيـار ت. إس. إليوت عام ١٩٤٨ "لتـجديده بصورة ملحوظة الشعر المعاصر"، وحصل فوكنر على الجائزة عام ١٩٥٠، لأنه قد تم الاعتراف به "كأعظم مـجرب فى القرن فـى مجال الفن الملحمى"، فى الوقت الذى

لا يعرفه الجمهور العريض إلا قليلاً ، وغير معروف تقريبًا فى بلده ، وحصل صمويل بيكيت على الجائزة فى ١٩٦٩ عن عمل أبعد ما يكون عن نهايته، وكلود سيمون فى عام ١٩٨٩ إلخ . وقد تأكد هذا الاستقلال بفضل "التكامل" الهيكلى لجائزة نوبل بالإضافة إلى سلطة إقرار باريس ، فمن خلال نشاطها المستقل، تقوم الأكاديمية "بتأييد" الأحكام التى تصدرها باريس و"تأسيس" قرارات العاصمة الأدبية "كقوانين": أى وفقًا لقانون الاستقلال الأدبى الصريح ، وبإضفاء نوع من "الرسمية" و"الشرعية" على تحكيم باريس، كانت الأكاديمية السويدية – على الأقل حتى الستينيات – تؤكد الحكم الباريسى وتصادقه وتنشره وتقر اكتشاف المحافل النقدية والصحفية لعاصمة الأدب ، يشهد على ذلك حصول عدد كبير من الكتاب الفرنسيين على الجائزة ؛ فقد ظلت فرنسا الأمة التى يتم إقرارها بصورة منتظمة وحصلت على أربع عشرة جائزة ، ويشهد بذلك خاصة الجوائز الممنوحة لفوكنر ، وهيمنجواى ، وأستورياس ، وبيكيت ، وجارسيا ماركيز . ولذا ظل الإقرار الباريسى لفترة طويلة أحد المراحل الأولى للترشيح لأرقى جائزة وأكثرها دولية ، والمعروف أن الإقرار الفرنسى ينافس – بكل تأكيد – المحافل اللندنية التى نجحت فى حصول عدد من الذين أقرتهم على الجائزة مثل كيبلنج ، وطاغور ، وييتس ، وجورج برنارد شو...إلخ . وشكل رفض سارتر قبول جائزة نوبل دلالة إضافية على الطابع "المدوى" للاعتراف الباريسى والإقرار السويدى ، فقد كان أحد المتصارعين القلائل فى الحيز الأدبى العالمى، الذى يحتل مركزًا محوريًا فى عمليات الإقرار الباريسية، كما تم إقراره هو نفسه ومع ذلك استطاع الاستغناء عن جائزة يقتصر دورها على مضاعفة مكانته البارزة .

عرقيات

ومع ذلك يعد نشاط محافل الإقرار نشاطًا مبهمًا، له بعض جوانب إيجابية وأخرى سلبية ، كما تمارس سلطة تقييم النصوص وتحويلها بصورة لازمة وفقًا لمعايير الذى "يحكم" . والأمر يتعلق – بطريقة لا يمكن فصلها عن بعضها – باحتفال وإلحاق، ومن ثم بنوع من الإصباغ بطابع العمومية ينفى أى اختلاف ، ويحول كبار المقرين بالفعل أعمالاً أدبية صادرة عن بلاد مختلفة إلى فئات إدراكهم الخاصة والتى تأخذ شكل معايير عمومية، متجاهلين كل شيء عن السياق التاريخى والثقافى والسياسى – وبصفة خاصة الأدبى – الذى من شأنه شرح هذه الأعمال فى ذاتها دون الحاجة إلى

تحويلها ، وبهذه الطريقة تدفع الأمم الأدبية الكبيرة غيرها على دفع ثمن منح رخصة مرور عالمية ... وهذا هو السبب فى أن تاريخ الاحتفالات الأدبية هو فى نفس الوقت تاريخ لسلسلة من سوء التفاهم والتجاهل تمتد جذورها إلى عرقية المسيطرين على المجال الأدبى (ولا سيما الباريسيين) ، وكذلك إلى آلية الإلحاق (إلى الفئات الجمالية والتاريخية والسياسية والشكلية) التى تتم خلال عملية الاعتراف الأدبى (٦٦) . وبهذا المعنى، فالترجمة هى أيضًا عملية مزدوجة ؛ فهى طريقة لدخول جمهورية الآداب تقدمها المحافل النوعية ويكون انفتاحها الأصلى على الدولية الأدبية ، كما تعد آلية إلحاق منهجى للفئات الجمالية المركزية، ومصدرًا للتجاوزات وسوء الفهم والمعانى العكسية وحتى لفرض متسلط للمعانى ، وتعد العمومية - بطريقة ما - إحدى أكثر اختراعات المركز شيطانية: فباسم إنكار الهيكل المتصارع وذى التدرج الهرمى للعالم، وتحت ستار المساواة بين الجميع فى الأدب، يدعو محتكرو العالمية الإنسانية بأسرها إلى الخضوع لقوانينهم ، فهم يعلنون أن العالمية يمكن للجميع اكتسابها والوصول إليها بشرط أن يتمثلوا بهم .

وتجسدت ازدواجية عملية الإقرار فى تاريخ إقرار فاليرى لاربو لجويس : ففى الوقت الذى تابعت فيه الأوساط الأدبية الإنجليزية عن كثب مراحل وصول جويس إلى صف الكتاب الذين تعترف بهم أعلى المحافل الأدبية، هاجم ناقد أيرلندى وهو أرنست بويد (Ernest Boyid) لاربو هجومًا عنيفًا باسم "جهله الكبير للأدب الأيرلندى" و"جهله التام بكبار الكتاب الأنجلو - أيرلنديين" والذى ذكر من بينهم سينج Synge وجورج مور وييتس . ومشيرًا إلى مؤتمر عام ١٩٢١ حيث أكد لاربو أن: "الكتابة باللغة الأيرلندية هى بمثابة أن يكتب مؤلف فرنسى معاصر بلغة بروتون الحديثة"(٦٧) ، أكد بويد جهل الناقد الفرنسى - الواضح فى هذا الصدد - وفسر هذا النص بأنه نوع من الهجوم على هوية الأدب الأيرلندى ونوعيته داخل الآداب الأنجلوفونية (٦٨) وأجاب لاربو على هذه المطالبة "القومية" بقوله: "ليس من قبيل الصدفة أو الهوى أو الحماس غير المتعقل أنى فرضت على نفسى عند دخولى هذه القلعة المليئة بالكنوز: عوليس - واجب تعريف الصفوة المثقفة الفرنسية بها [...] ، وفضلى الوحيد يتمثل فى كونى أول شخص من خارج المجال الإنجليزى يصرح - دون تردد - بأن جيمس جويس كاتب عظيم وأن "عوليس" كتاب قمة فى الثراء .. ، وذلك فى الوقت الذى لم يكن أحد فى أيرلندا قد قال هذا الكلام" (٦٩) . ونرى هنا بالفعل - من خلال أحد اللقاءات المباشرة النادرة -

الصراع بين الرؤية الأدبية القومية وخلع السمة التاريخية، ومن ثم عملية الإلحاق التى يقوم بها الإقرار الفرنسي، والذى - بلاشك - يرقى ويضفى طابعًا دوليًا وعموميًا ولكنه يتجاهل كل ما سمح بظهور مثل هذا العمل ، وتقوم عاصمة الأدب المنزوعة القومية بدروها بنزع قومية النصوص وإسقاط تاريخها لمواءمتها لمفاهيمها الخاصة عن الفن الأدبى .

وعلى نفس النسق، فسر النقد المركزى (ولا سيما فى باريس) كافكا تباعًا بطريقة ميتافيزيقية ، ثم نفسية ، ثم جمالية ، ثم دينية ، ثم اجتماعية ، ثم سياسية، مدللاً عن عمى نوعى: فقد ارتكب النقد - عن جهل شبه متعمد بالتاريخ - مفارقات تاريخية، ليست سوى مظهر لعرقيته الهيكلية وتلخص مارت روبرت Marthe Robert، التى كانت من أول من اقترح قراءة تاريخية لأعمال فرانز كافكا، بطريقة رائعة آليات إسقاط التاريخ المنهجى الذى يقوم به النقد الباريسي: بدا كافكا خاليًا من أى تحديد جغرافى وتاريخى ولذلك لم يتردد أحد فى اعتماده، أو حتى فى "منحه الجنسية"، وبالفعل، كان الأمر يتعلق بنوع من إجراءات "منح الجنسية" ولد بعدها كافكا فرنسيًا، أقرب إلينا - بطبيعة الحال - ولكن ليس له إلا علاقة بعيدة بكافكا الحقيقى [...] ، وفى ظل غياب معلومات دقيقة عن الظروف التى عاش فيها - وهو غياب تم التوائم معه بطريقة رائعة - فقد استخلصنا من هذا الموقف غير المعتاد فكرة منفى مطلق [...] ، وبسبب تخلص كافكا من كل أثر عن أصوله، ومن كل انتماء أرضى، فقد تم الاعتراف له بطريقة طبيعية بنوع من حق الحصانة الدولية، وبمقتضى هذه الحصانة تم منح كافكا وأعماله - مقابل وجوده الحقيقى - كمالاً ونقاء لا يوصف بهما سوى الأشياء المعنوية ، وكان حق الحصانة الدولية هذا فى الأصل نوعًا من الامتياز السماوى ؛ فلم يكن كافكا قادمًا من موطن محدد، وكان منتميًا للجميع، ولذلك كان له أثر من نزل من السماء، حتى على الكتاب والنقاد الفرنسيين الأقل ميلاً لاتخاذ السماء كقياس"(٧٠).

وبنفس هذا المنطق، أحدث الإقرار المركزى نزعًا منهجيًا للطابع السياسى وإسقاطًا تاريخيًا للمبدأ الذى يقف أمام أى مطالبة سياسية، أو سياسية قومية للكتاب الذين يقعون تحت سيطرة سياسية . فالمباركة النقدية التى حظى الروائيون المارتينكيون الذين يكتبون بلغة المستعمرات مثل باتريك شاموازو ورفائيل كونفيان هى خير دليل على ذلك ، وبتعبير آخر : كان الاعتراف المركزى بالنسبة للجميع شكلاً لاستقلال لازم

وكذلك شكلاً لضم عرقي ينفي الوجود التاريخي للذين تم إقرارهم . فقد ثار الروائي النيجيري شينوا أشيبا Chinua Acheba على الناقد الأمريكي لارسون Larson الذي ادعى إمكانه منح لقب "عمومي" لرواية من جامبيا لسبب واحد يتمثل في إمكانية اعتبار هذه الرواية عملاً أمريكيًا إذا ما تم تبديل بعض عناصرها ، وقال اشيبا: "هل من الممكن أن يفكر نقاد الأدب أفريقي في تغيير أسماء شخصيات وأماكن في رواية أمريكية لفيليب روث Philip Roth أو لجون يوبديك John Updike، واستبدالها بأسماء أمريكية لمجرد معرفة كيف ستبدو هذه الروايات؟ بالطبع لا ، لن يفكروا أبدًا في التشكيك في عمومية أدبهم،. فتمتع أعمال أي كاتب غربي بالعمومية يعد شيئًا مسلمًا به ، وعلى الكتاب غير الغربيين الصراع ليحظوا بهذه الصفة [...] ، وأتمنى إقصاء كلمة "عمومية" عند الحديث عن الأدب الأفريقي حتى يكف استخدامه كمرادف خاصية ضيقة ومعنية بأوربا ، حتى يتسع أفقهم ليضم العالم كله"(٧١) .

وللوصول إلى الإقرار الدولي، يتعين على الكتاب المسيطر عليهم الخضوع للمعايير التي يعلنها محتكرو "العمومية" بوصفها "عمومية"، كما يتعين معرفة "المسافة المناسبة" التي تجعل هذه المعايير واضحة ، وإذا أراد هؤلاء الكتاب الظهور فعليهم إنتاج شيء مختلف وعرضه دون الوقوف على بعد أو المطالبة بمسافات تجعلهم غير محسوسين ، فيجب أن يكونوا في موقع وسط. وكل الكتاب الذين يقعون تحت السيطرة اللغوية لفرنسا مروا بهذه التجربة، فقد ظل "راموز" غير مدرك في باريس عندما حاول إظهار انتماء باريسي، ولم يتم الاعتراف به إلا بعد مطالبته "باختلافه" بوصفه من فود ، وحلل بطريقة كاملة المشكلة في "رسالته إلى برنار جراسيه": "إن قدر بلادي بصفة عامة أن تكون في آن واحد شديدة الشبه وشديدة الاختلاف، شديدة القرب وبعيدة بعض الشيء، أن تكون شديدة الفرنسية أو فرنسية بعض الشيء لأنه أحيانًا يصعب معرفتها، أو عندما يتم معرفتها، يصعب تقرير ما يمكن عمله"(٧٢) . ومن هنا يتسنى لنا فهم أن هذه العرقية الأصلية تحديداً هي التي أفرزت كل الغريب في الأدب ، ففي مقال نشر في المجلة الفرنسية الجديدة .N.R.F (١٩٢٤) عن الإسباني رامون جوميز دي لاسيرنا، حلل جان كاسو Jean Cassou، بوضوح رؤية شديد، العيب الأساسي للمحافل النقدية الفرنسية: "نطالب الأجانب بإثارة دهشتنا، ولكن بطريقة تكون شبه مستعدين لتحديدها لهم، كما لو كان دورهم يقتصر على خدمة متعتنا، بدلاً من خدمة جنسهم"(٧٣).

وفى نهاية القرن التاسع عشر، فهم الكنديون من أصل فرنسى هذه الصعوبة :
"إذا كنا نتحدث الهورون huron أو إيروكى iroquis لجذبت أعمال كتابنا انتباه العالم القديم ، ولكأن لهذه اللغة، التى نشأت فى غابات أمريكية، هذا الشعر الشعبى الذى يعجب الأجانب ، ولاستشعر القارئ النشوة أمام رواية أو شعر مترجم من الإيروكى، ولكن لا أحد يلقى بالاً لقراءة كتاب كتبه بالفرنسية مستوطن فى كيبيك أو مونتريال ، فمنذ عشرين عاماً، يتم سنوياً فى فرنسا نشر ترجمات لروايات روسية وإسكندينافية ورومانية ، وتخيلوا لو كانت نفس هذه الكتب مكتوبة بالفرنسية، فما كان ليقرأها خمسون قارئاً"(٧٤).

إبسن فى إنجلترا وفرنسا

تعد ترجمة أعمال هنريك إبسن وتمثيلها وإقرارها، فى كل من إنجلترا وفرنسا، أمثلة رائعة لاكتشاف عواصم ووسطاء لهم مصالح مختلفة، لأعمال تم وضعها فى نفس الوقت ، ويظهر المعنى المعاكس الذى تعطيه كل من لندن وباريس للأعمال المسرحية لإبسن أن إقرار عمل هو دائماً امتلاك له وتحويل قومى - مركزى له ، فقد رأت لندن فيه نموذجاً للواقعية بينما رأت باريس فيه نموذجاً للرمزية.

ويعد هنريك إبسن واجهة مركزية للعلاقات الأدبية الأوروبية بين عامى ١٨٩٠ و ١٩٢٠ ، وقد أصبح - إبسن رغماً عن إرادته - رمزاً لحداثة مسرحية أوروبية ، وتم تفسير أعماله وقراءتها وإخراجها على كل مسارح العالم، انطلاقاً من مستويات تأويلية متناقضة تماماً، كنتاج للفئات الأدبية والجمالية للقائمين بإقرارها . وقد "استخدم" كل مخرج أو ناقد ادعى أنه أفضل مفسر لمسرحيات إبسن - والتى تعد من حيث الشكل والإشكالية ابتكاراً كبيراً بالنسبة لمجمل المسرح الأوروبى لذلك الوقت - وفقاً لموقعه داخل حيزه الأدبى القومى . وبعيداً عن خدمة العمل على ما هو عليه، كما كان يدعى كل المكتشفين، فقد استخدموا مؤلفاً أجنبياً وبعيداً عن نقاشاتهم القومية لمحاولة فرض ذاتهم داخل عالمهم الأدبى .

ولذا أمكن تأويل إبسن، فى نفس السنوات، فى إنجلترا - بصفة خاصة من قبل جورج برناردشو - ككاتب واقعى يتناول المشكلات الاجتماعية بطريقة مبتكرة، وفى فرنسا ككاتب رمزى، يقدم رموزاً شعرية عمومية ، وهكذا أسهمت عرقية هذه الأمم

الأدبية الكبيرة – وبصفة خاصة فرنسا والوسطاء الفرنسيون، الذين تجاهلوا الظروف التاريخية لظهور عمل – وكذلك الاهتمامات النوعية والقومية للوسطاء الذين أسهموا في إقرار كل دولة لها سلطة إقرار، في ضمه إليها .

وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر، كان هنريك إبسن أحد مؤسسي أدب قومي نرويجي يطمع في التخلص من قيود السيطرة الدنماركية – التي عانت منها النرويج خلال أربعة قرون – وكذلك من الوصاية الفكرية الألمانية التي طبعت حتى ذلك الحين الإنتاج الفكري المحلي بالطابع الإقليمي . ومنذ ١٨٣٠ دار الحوار الأدبي القومي النرويجي حول مسألة وضع لغة جديدة، تقوم على اللهجات الخاصة بغرب النرويج والتي كان من المفترض أن تكون "أكثر" قومية بسبب بعدها عن الدنماركي – النرويجي، الذي كان أحد نتائج الاحتلال الدنماركي، وهذه اللغة الريفية – والتي أصبحت اليوم اللغة النرويجية الجديدة التي ظهرت تحت تأثير المفكرين والشعراء – سريعًا ما ترقت لتصبح اللغة الرسمية الثانية إلى جانب لغة الدولة، التي أصبحت اليوم لغة الكتب. وهذه "الرومانسية القومية" التي تعد إرثًا ألمانيا، والتي تضع التقاليد الريفية في محور الاهتمامات الجمالية، وجهت الأدب الحديث في فترة الثلاثينيات والأربعينيات من القرن التاسع عشر ، وبعد الإخوة جريم Grimm، جال الفلكلوريون النرويجيون بالبلاد للعثور على أغان شعبية وحكايات وأساطير وموشحات غنائية ، وفي ١٨٦٢، انتقل إبسن هو الآخر إلى الضواحي الشمالية لجمع القصص الشعبية . وتشهد أوائل مسرحياته على إرادة الاتجاه نحو "تحرر أدبي قومي" – فلم يكن المسرح النرويجي موجودًا قبله – وأراد الصراع، مستعينًا بأسلحة ألمانيا، ضد السطوة الفكرية الألمانية التي جعلت من النرويج – حتى ذلك الحين – مقاطعة ألمانية طيعة ، وتمثل مسرحية "بير جينت Peer Gynt" (والتي نشرت عام ١٨٦٧) – والمكتوبة في أبيات شعر من بحرين مختلفين أحدهما يسير على نسق موشحات القرون الوسطى – في هذا الصدد قمة وكذلك نهاية للمرحلة الأولى لأعماله ؛ فمع استخدام الأصول الشعبية والشكل الرومانسي والفولكلوري السائد، كان الأمر يتعلق بتسوية حسابات مع الوطنية الماضوية ، وأعلن إبسن عن رغبته في الكتابة ضد الامتثالية، وضيق الأفق النرويجي: "إيقاظ الشعب وقيادته للتفكير بأفق واسع"(٧٥).

ولكن بعد هذا النجاح القومي مباشرة، بينما كان قد غادر بلاده قبل عدة سنوات لمنفى استمر سبعة وعشرين عامًا، كتب عام ١٨٦٨، مسرحية شكلت تحولاً في عمله:

"اتحاد الشباب"، وهي كوميديا معاصرة نثرية كتبها وفقًا لنموذج مسرحي فرنسي كان يجسده في ذلك الحين أوجين سكريب Eugene Scribe أو الكسندر دوماس الابن Alexandre Dumas Fils اللذان تم اعتبارهما أعظم أساتذة الشكل المسرحي . وهذه "الحداثة" التي نقلها كما رأينا، جورج براند من الدنمارك أحدثت في الفترة من ١٨٧٠ - ١٨٨٠، في الدول الإسكندينافية ثورة جمالية وسياسية (٧٦) ، ففي نفس سنة صدور "الدراسات الجمالية" لبراند (١٨٦٨) أكد إبسن على عزمه إدخال الواقعية في المسرح واستخدام الأدوات الأدبية الفرنسية من الآن فصاعداً بغية بلوغ تعبير قومي نرويجي متحرر من قيود السيطرة الألمانية .

إبسن في إنجلترا

ترجمت إنجلترا مسرحيات إبسن قبل فرنسا بزمن طويل: فمنذ ١٨٧٩ نشرت "أجزاء مختارة"، ثم قدم ويليام آرشر William Archer- وهو ناقد مسرحي - ترجماته ولم تلق أولى المسرحيات التي قدمت على المسرح نجاحاً كبيراً: ففي ٨٩ لاقت مسرحية "بيت الدمية" نجاحاً طيباً، ولكن في ٩١ تسببت مسرحية "العائدون و هيدا جابلر"(Les Revenants et Hedda Gabler) المكتوبة عام ١٨٩٠، في فضيحة ، وفي العام التالي نقد النقاد مسرحية "سولنس البناء" (Solness le Constructeur) نقداً لاذعاً، وسعت مجموعة من الهامشيين والمعارضين للمسرح السائد في ذلك الحين إلى رفع شأن أعمال إبسن، ومن بين هؤلاء برناردشو الذي كان في ذلك الحين ناقداً شاباً - واتسمت الطليعة المسرحية الإنجليزية في ذلك الحين من ناحية بإنشاء جاك توماس جرين Jack Thomes Grein لجمعية المسرح المستقل Independent Theater Society عام ١٨٩١ على نسق "مسرح أنطوان الحر" (Théâtre libre d'Antoine)، لتعريف كتاب القارة المسرحيين في إنجلترا ، وأدى أول إنتاجه "العائدون" إلى عاصفة من الاحتجاجات ، ومن ناحية أخرى، بمسرح "الكورت" (Court Theater)، الذي كان يديره هارلي جرانفل Harley Granville ما بين عامي ١٩٠٤، ١٩٠٧، والذي أخرج مسرحيات إبسن وسعى إلى تجديد التقديم التقليدي لمسرحيات شكسبير ، الذي كان شو يعده كاتباً مناوئاً ؛ لذلك عهد بأولى مسرحياته إلى مسرح الكورت ؛ حيث عرف أول نجاح شعبي كبير لأعماله في ١٩٠٤ مع "جزيرة جون بول الأخرى" (John Bull's other island) ، ونشر "جوهر الإبسنية" (Le Quintessence de l'Ibsenisme) في ١٨٩١: وباسم معارضة سياسية وجمالية للأشكال

المسرحية السائدة فى لندن – التى تتسم باللياقة الفيكتورية – رأى شو فى إبسن حامل راية تجديد مسرحي ممكن .

وكان شو يعتبر فاجنر Wagner أعظم موسيقى [٧٧]، وإبسن أعظم كاتب مسرحى، وهو نموذج أخلاقى وجمالى يسمح له بإدانة الامتثالية المسرحية التى كانت سائدة حينذاك فى لندن . ولما كان شو ناقداً موسيقياً مغموراً جاء من مسقط رأسه دبلن مفلساً، فقد اعتمد على الابتكار القادم من الخارج لنقد الحياة المسرحية البريطانية بعنف ، وأدى به غياب النقد "الاجتماعى" فى عالم مسرحى جامد وتكرار الأشكال والأنواع الأكاديمية إلى أن يكتب على سبيل المثال: "لقد بعث الأمل فى نفوسنا هذا العام لأن السيد بينيرو [٧٨] Pinero [...] اقترب بحذر من مسألة اجتماعية، ثم مسها مساً خفيفاً قبل التحول عنها سريعاً ، وبعد قليل، أحدثت مسرحية نرويجية أثراً أقوى بكثير: "بيت الدمية" لإبسن، حيث يتناول نفس المسألة ويظهر، لا كيف كان يمكن حلها، ولكن كيف هى على وشك الحل" [٧٩].

ويمكن تفسير التماثل الذى يقيمة دائماً شو بين فاجنر وإبسن، لا بوضعهما المتماثل كأجنبيين ملحدين سمحا بمخالفة القيم الامتثالية للحيز الفنى البريطانى فحسب، ولكن بسبب لامبالاة النقد الإنجليزى تجاههما . ويكتب شو: "لقد عومل إبسن معاملة أسوأ من معاملة فاجنر، وهذا ما كان يبدو مستحيلاً ولكن مع ذلك، اتضح أنه أمر سهل ، على الأقل فإننا لم نتهم فاجنر بالفجور، ولم نطالب بملاحقة مسرح "هيز ماجيستى" (His Majesty) قضائياً لخدش الحياء بعد أول عرض لمسرحية "لوهنجرين" (Lohengrin) ، ولقد أكدنا للأمة الإنجليزية أنه كان كاتباً خلاعياً جاهلاً ومريضاً ونصف مختل عقلياً، وأننا أردنا ملاحقة الذين مثلوا مسرحياته رغم منع الرقيب"[٨٠].

ووضع شو كأيرلندى جعله شديد الحساسية تجاه إقرار كاتب غريب عن المركز الأدبى وغير معترف به وذلك بسبب عدم انتمائه للمركز ... وهكذا، خلال أول حفلة لمسرحية "بيرجينت Peer Gynt" التى لحنها جريز Griez، فى لندن عام ١٨٨٩، حلل شو بداية الاعتراف الدولى بالثقافة النرويجية والإلحاقية الإنجليزية التى لا تعترف بالإنتاج الأجنبى إلا بقياس رؤيتها الثقافية الخاصة: "فقد بدأ الجمهور المتوسط نفسه فى إدراك أن النرويجيين ليسوا مجرد شياطين مساكين ليس لبلدهم أى قيمة سوى كونه ملجأ للأثرياء من الصيادين الأجانب ، فقد بدأ اعتبارهم شعباً مزوداً بأدب حديث جميل

وتاريخ سياسى هام ، وقد دفعتنا سيادة شكسبير على أدبنا الخاص إلى الاعتقاد بأن كل أدب قومي لابد وأن يسيطر عليه كاتب مسرحي كبير ، فقد اعتدنا فكرة وجه محورى واحد تجتمع حوله كل الوجوه الأخرى ، ومن ثم فإننا نستقبل بمزيد من الاهتمام كل تنويه بشكسبير الحديث هذا الذى ظهر فى إسكندينافيا - هنريك إبسن" (٨١).

ومواقف شو السياسية المناوئة، التى دفعته للتحول تجاه الواقعية والطبيعية، والنقد الاجتماعى وإدانة الامتثالية الجمالية والأخلاقية للمسرح الإنجليزى وكذلك مرجعية مسرح أنطوان الحر التى طالب بها مسرح الاندبندنت، توضح بصورة جلية أن شكل الحيز المسرحي يوجه قراءة الطليعة الإنجليزية لأعمال إبسن فى اتجاه منظور "اجتماعى" قادر وحده على التأكيد على طابعه الجديد والحديث (ولكن فى نفس الوقت قريب من الأهداف "الحداثية" للكاتب المسرحى النرويجى).

إبسن فى فرنسا

وفي فرنسا أيضًا، قامت الطليعة المسرحية بإلحاق إبسن مبكرًا، ولكن تصور المواقف الجمالية كان حول هذه النقطة مختلفًا حتى تم تأويل أعمال الكاتب النرويجى بعبارات تكاد تكون مناقضة للأصل . وأصبح إبسن بالفعل رهانًا محوريًا فى المعارك الأدبية المسرحية الباريسية، التى أخذت شكل مناقشات مبنية على أساس التناقض بين المسرح الحر (Théâtre libre) الذى يرتكز على مواقف المدرسة الطبيعية التى كانت فى مرحلة الانحدار من جهة، وبين مسرح الأوفر (Théâtre de l'oeuvre) الذى أنشأه لونيه بو Lugné - Poe لمعارضة أنطوان عام ١٨٩٣، والذى انتهج من جانبه سبيل الرمزية.

وكان أنطوان أول من أخرج "العائدون" عام ١٨٩٠، و"البطة المتوحشة" (Le Canard Sauvage) فى أبريل عام ١٨٩١ ، وكان اسم زولا هو أكثر الأسماء التى يقرنها النقد باسم إبسن لتمييز الخيارات الجمالية للكاتب المسرحى النرويجى (٨٢) . ولكن سرعان ما استولى لونيه بو على مسرحيات إبسن وحوله إلى كاتب رمزى، وذلك بغية تدعيم موقفه كمجدد وتأكيد مواقفه الجمالية ، وقدم "سيدة البحر" (La dame de la mer) فى ديسمبر ١٨٩٢ مؤكدًا موقفه المسبق، وطبق لعبة جديدة علنية ورتيبة جاعلاً من بطء النطق منشورًا مسرحيًا يسهم فى نزع الطابع الواقعى عن النص ، وقامت بتشخيص

دور البطلة ممثلة مسرحية، هى بطلة مسرحيات ميترلنك، وقد تحولت إلى "مخلوق غريب ذى نقاب طويل، شبح أبيض"(٨٣) . وأدى نجاح المسرحية على مستوى النقد إلى إلحاق مسرح إبسن بالرمزيين الفرنسيين ، ووافق إبسن على هذا التحويل، وذلك لتلهفه على الاعتراف به فى باريس التى كان يقول (٨٤) عنها إنها: "قلب العالم الحقيقى"، ومع ذلك ظل منتبهاً لترجمات مسرحياته وإخراجها .

وخلال صيف ١٨٩٤، قام لونيه بو بجولة فى السويد والدنمارك والنرويج لتعريف الجمهور الإسكندنافى بميترلنك والمسرح الرمزى وليظهر الكيفية التى يتم بها تقديم أعمال إبسن فى فرنسا ، وقد احتفل بوصول الفرقة "كحدث فى الحركة المسرحية القومية"(٨٥). بيد أن أسلوب تقديم أعمال إبسن كان محل نقد كبير "فرسول الرمزية" (٨٦) لم ينجح فى تغيير عقيدة الجمهور الإسكندنافى ، ومع ذلك، لمعرفة النقاد بأن مسرح "الأوفر" هو بوابة دخول لباريس وأول منفذ للاعتراف، وافقوا على هذا "التطبيع" الفرنسى، باستثناء جورج براند الذى وبخ التأويل الرمزى الذى قام به لونيه بو قائلاً: "لم ينم فى فرنسا فقط ميل كبير لإيجاد رموز فى الكائنات الشديدة الإنسانية فى المسرحيات النرويجية [...] ، ولكن فرنسا هى التى فازت بالجائزة لتأويلاتها العجيبة" (٨٧)، وبدا إبسن نفسه مؤيداً لهذا القول .

كما نظم لونيه بو جولة أيضاً فى إنجلترا عام ١٨٩٥: "فبناء على دعوة جى. تى. جرين J.T.Grein، قدم أعمال ميترلنك وإبسن على مسرح صفير بلندن، وأعجب الشعراء القدامى، عشاق أوسكار وايلد، إعجاباً شديداً بأعمال الكاتب المسرحى البلجيكى وتركز عليهم بصورة كبيرة استياء الرأى الفيكتورى: وبعد ذلك ببضعة أيام بدأت قضايا أوسكار وايلد، ولذا كان النقد قاسياً من جانب أعداء التجديد، فكلمة ميربو Mirbeau (فى ١٩٨٠)، الذى تحدث عن ميترلنك وكأنه "شكسبير بلجيكا" لم تمر مرور الكرام تبعاً للآلية التى وصفها من قبل شو نفسه والتى سمحت بالاعتراف بإبسن وفقاً لفئات التاريخ الأدبى الإنجليزى. بيد أن وليم آرشر William Archer وبرناردشو وهما اللذان قدما إبسن فى إنجلترا دافعا عن حفلات مسرح "الأوفر" مع تأكيدهما على ضعف الإخراج ؛ فكتب شو(٨٨): "الملابس رديئة والأحداث مثيرة للسخرية" ومع ذلك أيضاً: "المناخ حقيقى وقد ارتفع لأول مرة كسحابة مسحورة تغطى الأرض على المسرح الإنجليزى"(٨٩).

ويثبت اختلاف التأويلات فى هذا الصدد أن اعتراف العواصم الأدبية يتم مقابل إلحاقية استثنائية للأعمال البعيدة لصالح المراكز ، والمؤكد أنه لا يتسنى لنا فهم تسلط القراءة الفرنسية - وكلنا يعلم أن النقد الفرنسى لا يزال يطرح سؤال رمزية إبسن، عن طريق تكرار تصورات موروثة من القرن الماضى - إلا بوضع أنفسنا مرة أخرى على مستوى دولى ، وبإعطاء أنفسنا من هذا المنطلق وسيلة إعادة تصويب فئات الإدراك المركزى الفنية والنقدية بكل ما فيها من تعقيد .

الـهـوامـش

(1) Ecrivain suisse (1799 - 1846)Notes inédites, 1843 - 1836 , ,citées par Jérôme Meizoz, Ramuz, un passager clandestine des Lettres françaises, Genève, Zoé, 1997 ,p. 168.

(2) Samuel Beckett, Le Monde et le Pantalon, Paris, Editions de Minuit, 1989 ,p. 21.

(3) V. Larbaud, Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais, op. cit., p.215.

(4) Paul de Man, "A Modern Master :Jorge Luis Borges", Critical Writings 1953 - 1978 ,Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989 ,p. 123.

(5) Voir infra, "Le paradigme irlandais", p. 426 - 431.

(6) Comme Yeats avant lui, mais plus largement puisque Joyce se fait consacrer en dehors de l'aire culturelle de langue anglaise.

(7) V. Larbaud, "James Joyce", Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais, op. cit., p.233.

(8) D. Ki?, Le Résidu amer de l'expérience, op. cit., p.105.

(9) Anna Boschetti a montré que Sartre a concentré toutes les espèces de capital disponibles -philosophique, littéraire, critique, politique -détenues par Paris. A. Boschetti, Sartre et Les Temps modernes. Une entreprise intellectuelle, Paris, Editions de Minuit, 1985.

(10) Mario Vargas Llosa, Contre vents et marées, op. cit., p. 104 - 105 .

(11) Ibid., p.93.

(12) Maurice-Edgar Coindreau, "William Faulkner", NRF n° 19 (juin 1931), p. 926-930

(13) Michel Gresset, "Notice", Le Bruit et la Fureur, W. Faulkner, Oeuvres romanesques, Paris, Gallimard, "Bibl. de la Pléiade", 1977 ,p.1253.

(14) NRF, juillet 1939 ,repris in Situations I, Gallimard, 1947 ,p. 65-75 .

(15) Selon Christophe Charle, au moins dans la première moitié du XIXe siècle , "Londres et Bruxelles sont les deux autres capitales liberals de substitution, ultimes refuges quand le gouvernement français expulse les exilés jugés dangereux". C. Charle, Les Intellectuels en Europe au XIXe siècle, op. cit., p. 112.

(16) J'entends ici seulement mettre l'accent sur une fonction très particulière de la traduction que la littérature consacrée à cet objet semble avoir passée sous

silence, faute de prendre en compte la différence entre le capital linguistique et le capital proprement littéraire et la spécificité des transfers de celui-ci.

(17) Itamar Even-Zohar, "Laws of Literary Interference", "Translation and Transfer", Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication, vol . 11 .n°1, printemps 1990 .p. 53 - 72 et p. 73 - 78.

(18) C'est-à-dire une importation de textes littéraires étrangers sous la forme de traductions. Cf. V. Ganne et M. Minon, "Géographie de la traduction", Traduire l'Europe, F. Barret-Ducrocq (éd.)., loc. Cit., p.58.

(19) Cf. infra, "L'importation de textes", p.322-328.

(20) Cf. P. De Man, loc. cit., p.123.

(21) C'est-à-dire comme exportation de textes nationaux dans une autre langue. Cf. V. Ganne et M. Minon, "Géographie de la traduction", loc. cit., p.58.

(22) Pius Ngandu Nkashama, Littératures et Ecritures en langues africaines, Paris, L'Harmattan, 1992 .p. 24 - 30 .Je souligne.

(23) Rushdie, Patries imaginaires, op. cit., p.28.

(24) Carl Gustaf Bjurstrom, "Strindberg écrivain français", in August Strindberg, 191uvres autobiographiques, t. II, Paris, Mercure de France, 1990 .p. 1199 (edition établie et présentée par C. G. Bjurstrom).

(25) Cf. August Strindberg, lettre à Carl Larsson, 22 avril 1884 .ibid., p. 1199.

(26) Ibid., p. 1203 .Je souligne.

(27) Bien des details semblent indiquer qu'il voulait aussi préserver sa vie privée et ne pas révéler aux Suédois l'histoire de son mariage.

(28) Cf. Mark Raeff, "La culture russe et l'émigration ."Histoire de la littérature russe .le XXe siècle, t. II, La Révolution et les années vingt, Paris, Fayard, 1988 .

(29) Au début des années 30 .il ne restait que 30000 Russes à Berlin, et la moitié de ceux-ci, en partie Allemands de naissance, ne faisaient plus partie de la colonie russe. En revanche, la presse et l'édition émigrées prospéraient à Paris, où vivaient la plupart des 400000 Russes réfugiés en France.

(30) 15 février 1930 .

(31) La Course du fou, Paris, Fayard, 1934.

(32) Brian Boyd, Vladimir Nabokov, t. 1 .Les Années russes, Paris, Gallimard, 1992, p. 427 (|trad. Par P. Delamare).

(33) Chambre obscure, Paris, Grasset, 1934 .

(34) Vladimir Nabokov, lettre à Hutchinson &Co, 22 mai 1935 .Citée par Brian Boyd, op. cit., p. 483 .

(35) Il en donnera une nouvelle version, entièrement refaite, en 1938 ,sous le titre Laughter in the Dark.

(36) V. Nabokov, lettre à Zinaïda Chakhovskaya vers octobre 1935 ,cité par B. Boyd, op. cit., p. 485 .

(37) Il s'installe en France entre 1937 et 1940 .

(38) " Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable ."

(39) Pierre-Yves Pétillon, Histoire de la littérature américaine. Notre demi-siècle. 1939-1989 ,Paris, Fayard, 1992 ,p.231.

(40) Roman qui sera publié en version originale à Paris par The Olympia Press en 1953 ,puis traduit en français en 1968 par l'auteur en collaboration avec L. et A. Janvier.

(41) Dans divers dictionnaires, Larbaud est mentionné d'abord comme "écrivain , et Coindreau n'eat pas même nommé.

(42) V. Larbeaud avait ainsi tenté de défendre la tâche des traducteurs en leur donnant, à la fois sérieusement et ironiquement, un "saint patron ."Il avait choisi saint Jérôme, l'auteur de la Vulgate, la traduction de la Bible en latin, en insistant sur l'importance du bouleversement culture apporté par sa traduction. Jérôme est "celui qui a donné la Bible hébraïque au monde occidental, et construit le large viaduc qui relie Jérusalemà Rome et Rome à tous les peuples de langues romanes [...]. Quel autre traducteur a mené à bien une entreprise aussi colossale et avec un succès aussi grand, et des conséquences aussi étendues dans le temps et dans l'espace [...] et des paroles issues de ses paroles louent le Seigneur au son des banjos dans les spirituals des noirs, et sanglotent sur les guitares, dans les tristes et les modinhas, aux confins où le parler des paysans du Latium rencontre le parler des Indiens guaranis ."V. Larbaud, Sous l'invocation de saint Jérôme, op.cit., p. 54 .

(43) V. Larbaud, Ce vice impuni, La lecture, op. cit., p. 36 - 37 .

(44) Ibid., p. 31 - 32 .

(45) Maurice Nadeau, Grâces leur soient rendues, Paris, Albin Michel, 1990 ,p. 343.

(46) Cité par Rita Gombrowicz, Gombrowicz en Europe. 1963-1969 ,Paris, Danoël, 1988 ,p. 16.

(47) Witold Gombrowicz, Journal Paris-Berlin, t. III bis, 1963-1964 ,Paris, Bourgois, 1968 ,p. 55-56 (trad. par A. Kosko).

(48) W. Gombrowicz, Journal, t. III, 1961 - 1969 ,Paris, Bourgois-Nadeau, 1981, p.62 (trad. par C. Jezewski et D. Autrand).

(49) W. Gombrowicz, Journal, t. I, 1953 - 1956 ,Paris, Bourgois, 1981 ,p. 366 (trad. par A. Kosko).

(50) Cf. "Ulysse :Note sur l'histoire du texte ,"in James Joyce, 192uvres complètes, t. II, Paris, Gallimard, "Bibl. de la Pléiade ,"1995 ,p. 1030 - 1033 .

(51) Philippe Soupault laisse entendre dans sa préface que "le premier essai [de traduction] tenté par Samuel Beckett, irlandais, lecteur à l'Ecole normale [...] aidé dans cette tâche par Alfred Péron, agrégé de l'Université "avait été largement révisé et transformé.

(52) On voit bien ici ou là quelques critiques rituelles sur l'opportunité de tel ou tel choix (qui ne font que souligner la haute idée que l'on s'en fait) mais aussi sur l'institution elle-même, comme la diatribe de Georges Steiner, The Scandal of Nobel Prize, dont le style rageur démontre, s'il en était besoin, l'importance et le caractère incontournable du prix.

(53) Il y a eu quelques tentatives concurrentes comme le prix Neustadt, fondé en 1969 et décerné par un jury d'écrivains internationaux, mais l'entreprise n'a pas rencontré d'échos unanimes.

(54) Korea Herald, 17 octobre 1995.

(55) Nicole Zand, "Prodigieuse Corée ."Le Monde, 24 novembre 1995.

(56) Patrick Maurus, La Chanteuse de P'ansori. Prose coréenne contemporaine, Arles, Actes Sud, 1997 ,p. 53 (présenté et traduit sous la direction de Patrick Maurus.

(57) Entretien inédit avec l'auteur, septembre 1993.

(58) Miguel Torga est mort depuis cet entretien.

(59) Je me suis appuyée pour toutes les informations historiques, descriptions des fonctionnements internes et citations d'archives sur l'histoire du prix retracée par Kjell Espmark -lui-même membre de l'Académie suédoise -dans Le Prix Nobel, Paris, Balland, 1986 .Cette histoire intérieure, descriptive et commémorative d'une institution, trop impliquée dans son objet, vaut plutôt comme témoignage que comme analyse.

(60) Kjell Espmark, op. cit., p. 68.

(61) Ibid., p. 113.

(62) Ibid., p. 82.

(63) Ibid., p. 117.

(64) Ibid., p. 250.

(65) Le second prix Nobel décerné à un écrivain asiatique couronnera un autre Japonais, en 1994 seulement :Kenzaburo Oé.

(66) On se souvient, en ce sens, de la polémique d'Etiemble contre l' "europécentrisme ."et son plaidoyer en faveur des littératures "exotiques " ."marginales ."et " petites ."Cf. Essais de littérature vraiment générale, Paris, Gallimard, 1974 ; voir aussi Comparaison n'est pas raison, Paris, Gallimard, 1963.

(67) V. Larbaud, Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais, op. cit., p. 234.

(68) Ernest Boyd s'en prit à Larbaud à deux reprises :dans son livre Ireland's Literary Renaissance et dans un article du New York Herald Tribune du 15 juin 1924. Cité par Béatrice Mousli, Valery Larbaud, Paris, Flammarion, 1998 ,p. 369-370..

(69) V. Larbaud, op. cit., p. 414.

(70) Marthe Robert, "Kafka en France ," Le Siècle de Kafka, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1984 ,p. 15 - 16.

(71) Chinua Achebe, "Impediments to dialogue between North and South ," Hopes and Impediments :Selected Essays, New York, Double Day, 1989 ,cité par N. Lazarus, S. Evans, A. Arnove and A. Menke, Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies, 1995 ,vol. 7 n°1 ,p. 88 .Je traduis.

(72) C. F. Ramuz, "Lettre à Bernard Grasset",Œuvres complètes, Lausanne, Rencontre, 1968 ,t. 12 ,p. 272.

(73) Jean Cassou, NRF nn°131 ,juillet-décembre 1924 ,t. 23 ,p. 144.

(74) O. Crémazie, "Lettre à l'abbé Casgrain du 29 janvier 1867 , Œuvres complètes, Montréal, Beauchemin, 1896 ,cité par Dominique Combe, Poétiques francophones, Paris, Hachette, 1995 ,p. 29.

(75) Cité par Régis Boyer, in Henrik Ibsen, Peer Gynt, Paris, Flammarion, 1994 (trad. par R. Boyer).

(76) Voir supra, p. 140 - 143.

(77) G. B. Shaw publie en 1898 Le Parfait Wagnérien, dans lequel il raconte L'Anneau des Nibelungen à la lumière des idéaux anarchistes et socialistes du mouvement révolutionnaire allemand auquel le compositeur avait appartenu en 1848-1849.

(78) Auteur de vaudevilles à succès, qui venait de se lancer dans le théâtre psychologique.

(79) G. B. Shaw, Ecrits sur la musique. 1876 - 1950 .Paris, Laffont, 1994 ,p. 386 (trad. par B. Vierne, A. Chattaway, G. Liébert).

(80) Ibid., p. 1322.

(81) Ibid., p. 288 - 289 .

(82) Cf. Jacques Robichez, Le Symbolisme au théâtra. Lugné-Poe et les débuts de l'œuvre, Paris, l'Arche, coll. "Références ",1957 ,p. 99.

(83) Ibid., p. 155.

(84) Interview au Figaro du 4 janvier 1893 ,cité par J. Robichez, Ibid., p. 157.

(85) Ibid., p. 272 .

(86) Ibid., p. 276.

(87) Ibid., p. 288.

(88) G. B. Shaw, Saturday Review, 30 mars 1895 ,cité par J. Robichez, Ibid., p. 330.

(89) Ibid .

الفصل الخامس

من الدولية الأدبية إلى العالمية التجارية

الردىء: "رخيص الثمن، مقلد، عادى، ماسخ، مفخم، ذو ذوق وضيع، بريق خداع، زهيد" [..] ، يشكل الأدب أحد الأماكن المفضلة للردىء ، ويتسم الردىء بالقوة والفساد عندما لا تكون الخدعة محبوكة، وتعتبر القيم التى يقلدها – بالحق أو بالباطل – أعلى مستويات الفن أو الفكر أو العواطف، إن مثل هذه الكتب هى التى يتم نقدها بطريقة رسمية فى الملاحق الأدبية للصحف أفضل المبيعات، الروايات "المؤثرة والعميقة والجميلة" [..] ، والردىء لا يتعلق فقط بكل ما يبدو ضعيفًا صراحة، ولكن أيضًا بكل ما يبدو مهما بصورة مزيفة، أو جميلاً بصورة مزيفة، أو ذكيًا بصورة مزيفة، أو أخاذًا بصورة مزيفة [..]ففى مملكة الردىء، ليس الكتاب هو الذى يصنع نجاحًا "ولكن" جمهور القراء ينخدع فى كل شىء اعتبارًا من شريط الإعلان عن الكتاب وحتى كل الأشياء الباقية".

فلاديمير نابوكوف

نيكولاس جوجول

يعد رسم تصور للحيز الأدبى المعاصر أمرًا صعبًا للغاية ، ومن المحتمل أن نكون فى يومنا هذا فى مرحلة انتقالية تمرّ فيها من عالم تسيطر عليه باريس إلى عالم متعدد المراكز تنافس فيه لندن ونيويورك، بصفة أساسية، ومن بعدهما بدرجة أقل، روما وبرشلونة وفرانكفورت هيمنة باريس الأدبية .

وعند نهاية القرن التاسع عشر، جعل الصراع العنيف بين العواصم ورؤوس الأموال الأدبية من انحدار مكانة باريس موضوعًا حتميا[1] ، وبما أن السلطة الأدبية لهذه العاصمة النوعية لا توجد - حتى في أثارها الموضوعية نفسها - إلا عن طريق عقيدة كل شخص فيها، فإن إعلان "الانهيار" يأخذ شكل إثبات حالة موضوعية ، وبالفعل، تعد التنديدات بالنظام القائم ضربات قوية أو محاولات للسيطرة على السلطة الأدبية .

وهذا يعني أن الأمر يتعلق بشيء صعب - كون عنه كل المتصارعين آراء حاسمة ومتحمسة - وأنه بإمكاننا محاولة إعطاء أدوات لفهم التطور الحديث في العالم الأدبي، دون الادعاء باللامبالاة تجاه مسألة تثير مثل هذا الجدل، وخاصة بعد كتابة هذا الكتاب، ومتابعة جهود كل "صانعي العمومية" ومآثرهم عن كثب، والذين يتعرضون لخطر أكبر يومًا بعد يوم .

وهكذا، في إطار المنافسة في يومنا هذا بين باريس وعواصم أوربية أخرى ولاسيما لندن ونيويورك، يبدو من الصعوبة بمكان إعطاء كشف حساب لا يكون في واقع الأمر نوعًا من المواقف المنحازة ، ولا يتم استخدامه كسلاح في المنافسة ، ولا يبقى للمحلل سوى رفض إعطاء مثل كشوف الحسابات تلك وضع الحقيقة الذى تمنحه لنفسها وإظهار كيفية استخدامها وحصر فاعليتها . فعلى سبيل المثال، نجد في يومنا هذا أن الاستراتيجية، الآتية من أماكن جد مختلفة من الحيز، والهادفة إلى تحقيق الشك، في المحافل الباريسية نفسها، حول شرعية الإنتاج القومي قد نجحت بطريقة حتى إن موضوع الانهيار، الذى كان لا يمكن تخيله منذ عدة سنوات، قد أصبح أمرًا شبه مسلم به في المناقشات الداخلية وحتى في الروايات نفسها ، وهذا يعني أنه بإمكاننا فقط تحديد موضع هذه المحاولات لإعادة إدماجها داخل الحيز الذى تعد هي نتاجًا له، وذلك بغية تجنب - بقدر المستطاع - قصر النظر المرتبط بالرؤية الداخلية والذى يحول الناتج المجهول لبنيان تنافسي دولي مجهول إلى "واقع" قومي، ومع ذلك، تظهر بعض الأحداث أن الوضع أكثر تعقيداً مما يبدو ، فمن وجهة نظر الاعتراف الضمني الناتج عن الآلية البسيطة الخاصة بالثقة الأدبية، تبقى سلطة فرنسا الأدبية كبيرة في الولايات المتحدة تحت التأثير (العجيب) للفلسفة، أو بالأحرى لفلسفة تشارك، عن طريق أسلوبها وفحواها، في الأدب وترتكز في انتشارها، على المحطات الجامعية (يال، جونز هوبكينز ...) وكذلك على سلطة فرنسا الأدبية ونفوذها.

وفى الولايات المتحدة قدمت أقسام اللغة الفرنسية وأقسام اللغات فى الجامعات الأمريكية بعض الفلاسفة الفرنسيين وبصورة أكبر كبار الرموز الثقافية مثل ، لاكان Lacan ، وفوكو Foucault ، ودلوز Deleuze ، ودريدا Derrida ، وليوتار Lyotard. . والحق أن "التفكيك" الخاص بدريدا، وموضوع "سلطة المعرفة" التى تحدث عنها فوكو، والآداب "الصغيرة" التى وصفها دلوز، ونظرية "ما بعد الحداثة" الخاصة بليوتار قد أثرت تأثيراً بالغًا فى الفكر الجامعى الأمريكى وفى الفكر الذى يطلق عليه نقد للدراسات الحضارية، كما تأثرت أيضًا بالدراسات والنقد الأدبى . والحق أن طبع الفلسفة بهذا الطابع الأدبى لا يعد أمراً غير مشروع بالنسبة لكثير من هذه الأعمال التى تهتم بالأدب اهتمامًا كبيراً والتى تلحق هذا الأدب طواعية بالأعمال الفلسفية . وهكذا، يعد وزن فرنسا فى الحياة الفكرية الأمريكية أثرًا للثقة الأدبية التى تتمتع بها؛ وهذا ما يفسر – دون شك – وعلى الأقل من جهة، عنف الهجوم على نفس هذه الوجوه الفكرية فى أمريكا الشمالية .

ويبدو أن الاعتراف الذى تم مؤخراً بكتاب مهمين مثل دانيلوكيش (يوغوسلافيا)، وميلان كونديرا (تشكوسلوفاكيا)، وتوماس برنارد (النمسا)، وأرنو شميدت (ألمانيا)، كارلوس فيونتس (المكسيك)، وماريو بارجس يوسا (بيرو)، وجابريال جارسيا ماركيز (كولومبيا)، وخوليو كورتازار (الأرجنتين)، وأوكتابيوباث (المكسيك)، وأنطونيو لوبو انتونس (البرتغال)، وألفريد جلينك Alfriede Jelinek (النمسا) .. إلخ، يشهد على استمرارية سلطة إقرار المحافل الباريسية . ومن منطلق يقين دانيلوكيش بالآليات العامة ووضوح رؤيته بالنسبة لوزن هياكل الحيز الأدبى العالمى أكثر من أجيال الكتاب السابقين الذين اعترفت بهم باريس، فقد أكد فى ١٩٨٢: "لأنه – كما ترون – هنا فى باريس، بالنسبة لى على الأقل، كل شىء يتمثل فى الأدب ، وباريس – بالرغم من كل شىء – مازالت عاصمة الأدب"[٢] ويمكننا أن نقدم معه فرضية أن وظيفة باريس فى الاكتشاف والإقرار تستمر رغم الانحطاط – الحقيقى أو المفترض – للإنتاج القومى ، وتظل باريس عاصمة "المهدمين" أو الهامشيين النوعيين – من قطالونيا والبرتغال والدول الإسكندنافية واليابان – وتستمر فى منح الوجود الأدبى لكتاب الدول الأكثر بعداً عن المراكز الأدبية .

وكلنا يعلم – أيضًا – أنه فى مجال السينما اليوم يعد عشق السينما الباريسية إرثًا مباشرًا لرأس المال الأدبى الباريسى؛ فباريس تقر وتدعم وحتى تمول السينمائيين القادمين من : الهند ، وكوريا ، والبرتغال ، والمكسيك ، وبولندا ، وإيران ، وفنلندا ، وروسيا ، وهونج كونج أو حتى من الولايات المتحدة [٣]، بيد أن النفوذ الحالى للإنتاج السينمائى الفرنسى ليس هو الذى يعمل داخل هذه الآلية: فباريس – بفضل رأس مال سينمائى (وأدبى) معترف به فى العالم كله – مازالت تعد لا عاصمة السينما الفرنسية فحسب، ولكن عاصمة السينما المستقلة فى العالم بأسره .

وبهذا المعنى يعد نشاط الترجمة مؤشرًا أساسيًا لقياس نشاط أحكام الإقرار وفاعليتها: ويتسنى لنا تقييم الثقة الأدبية لعاصمة تبعًا لعدد المرشحين لشرعية الإقرار المستقل ونشاطه الحقيقى (ترجمة، وتعليق، ونقد، وجوائز) ، وأظهر تحقيق أجرى مؤخرًا[٤] على الصعيد الأوروبى أن المملكة المتحدة – التى تصدر بصورة كبيرة إنتاجها الأدبى إلى دول أوربا – هى أيضًا الأقل انفتاحًا على الإنتاج الأجنبى، خارج مجالها اللغوى: فقد بلغت نسبة عدم الترجمة بالنسبة لمجمل الإنتاج الأدبى فى عام ١٩٩٠ ٣,٣٪ [٥] . والمؤكد أن المكانة الهامة للإنتاج الأمريكى شديد القوة – الذى جعل المؤلفين الإنجليز دوليين – دون تغيير لغتهم – مسئولة بنسبة كبيرة عن هذا الموقف، ولكن يتحدث القائمون على هذا البحث عن شبه "اكتفاء ذاتى للأسواق الأنجلوساكسونية"[٦]، ويستخلص النقد اليوم انغلاقًا فكريًا فى إنجلترا إزاء النصوص الأدبية الأجنبية بصورة أكبر مما كانت عليه فى الخمسينيات والستينيات ، فالأدب الإنجليزى المكتوب فى السنوات الأخيرة – على سبيل المثال – يواجه عدم اهتمام شبه منهجى فى بريطانيا العظمى [٧]. فصفة "ألمانى" تحمل فى ثناياها معنى "الثقل"، والخلو من الدعابة والأسلوب، فى مقابل تقليد "أنجلو ساكسونى" مشهور باليسر والشعبية، وأهم النصوص المنشورة فى الخمسينيات لتوماس مان وريلك Rilke وكافكا وبريخت Brecht ، والتى أصبحت "كلاسيكيات"، لا تزال تعد مرجعيات رغم مرور زمن طويل، وكذلك الحال بالنسبة لكتاب مجموعة السبعة وأربعين: بول Böll ، وجراس Grass ، وأووى جونسون Uwe Johnson ، وبيتر ويس ... ولكن اختفى اليوم بعض الوسطاء اللازمين للثقافة الألمانية – وهم غالبًا من اليهود المهاجرين إلى إنجلترا – سواء أكانوا باحثين أم شعراء، مترجمين أم نقادًا نشطين منذ نهاية الحرب، ولا تزال صورة الأدب الألمانى على النسق الذى قاموا هم أنفسهم بتعريفه ، وإنجلترا تجهل حوالى آخر

أربعين عامًا من الإنتاج الألماني الحديث، باستثناء جيرت هوفمان Gert Hofmann الذى يعيش ابنه ميكائيل هوفمان Michael Hofmann فى لندن والذى تم الاعتراف به كشاعر كتب باللغة الإنجليزية، وكذلك النمساويين: بيتر هاندك Peter Handke ، وتوماس برنهارد Thomas Bernhard، وألمانية شرقية اشتهرت فى الولايات المتحدة فى الأوساط النسائية وهى كريستا وولف Chrisa Wolf ، وقال مترجم إن كتاب "جاهرستاج" Jahrest-age للكاتب أووى جونسون أحد أهم الكتاب الألمان فى جيله "قد مر دون أن يشعر به عمليًا أحد عند صدوره فى إنجلترا منذ عدة سنوات"(٨).

وعلى النقيض تستورد إسبانيا ، وإيطاليا ، والبرتغال ، وهولندا ، والدنمارك ، والسويد عددًا كبيرًا من الكتب "وتمثل الأعمال المترجمة أكثر من ربع الإنتاج، أى أكثر بكثير من المتوسط الأوربى" (الذى تبلغ نسبته ١٥٪).

وفى البرتغال تصل نسبة الأعمال غير المترجمة إلى ٣٣٪ من الإنتاج المنشور، بيد أنها تبلغ حوالى ٦٠٪ فى السويد ، وتعد هذه النسبة المرتفعة للغاية استثناء، وترجع بالتأكيد إلى الحجم الضعيف للإنتاج المحلى المنشور وكذلك إلى أن السويد هى بلد جائزة نوبل، التى يصبو إليها الجميع، ومن هذا المنطلق أصبح هذا البلد ملتقى الأدب العالمى الذى يسعى إلى تعريف نفسه للأكاديمية السويدية ، ويعد هذا الدخول بأعداد كبيرة لنصوص مترجمة، غير المصحوب بحركة تصدير كبيرة لأن اللغات الهامة والتى يتم استخدامها فى الترجمة الأدبية لا تزال الإنجليزية والفرنسية)(٩) علامة لبعد هذه البلدان عن المركز داخل أوربا.

ويبلغ نصيب الأعمال غير المترجمة فى فرنسا وألمانيا بين ١٤ و١٨٪ فما بين خمس وثمن الأعمال المنشورة أعمال مترجمة، مما يمثل نسبة استيراد هامة مصحوبة بنسبة تصدير هامة أيضًا ؛ وهذا الواقع يعد مؤشرًا هامًا على السلطة الأدبية .

وينطبق نفس هذا التحليل على الولايات المتحدة، التى لا تملك اليوم فعليًا أى سياسة للترجمة ، ولذا لا يمكن لنا القطع بأن لندن ونيويورك قد حلتا محل باريس فى بنيان السلطة الأدبية: يمكننا فقط ملاحظة أنه بسبب تعميم النموذج التجارى وزيادة قوة القطب الاقتصادى، تميل هاتان العاصمتان إلى اكتساب وزن أكبر فى العالم الأدبى . وبيد أنه لا يتعين المقابلة بين باريس من جهة ونيويورك ولندن من جهة أخرى ، أو بين فرنسا والولايات المتحدة بطريقة مبسطة للغاية وفقًا لنموذج سياسى ، فينقسم

أيضًا الإنتاج الأدبى (الروائى) الأمريكى بين قطبين متميزين ، من جهة كل النصوص التى تنتمى إلى ما يطلق عليه بيير بورديو: "المجال المحدود"[١٠]، أى الإنتاج المستقل والخاص "بالطليعة" البعيدة عن تيارات النشر الواسعة ، وتحظى هذه النصوص فى فرنسا باهتمام نقدى ونشرى واسع النطاق . وسمح التقليد الكبير المستمر فى فرنسا منذ لاربو وكواندرو ، وسارتر بإقرار فوكنر ، ودوس باسوس ، ونشر رواية "لوليتا" لنابوكوف ، ومازال هذا التقليد مستمرًا بفضل كبار النقاد والمترجمين والمؤرخين ومديرى السلاسل الأدبية مثل موريس نادو ، ومارك شنوتييه ، ودنيس روش ، وبييرايف بيتيون Pierre - Yves Pétillone وبرنار هوفنر Bernard Hoeffner وآخرين ، وهم لا يزالون بفضل مختاراتهم النقدية وتقديمهم للكتب وترجماتهم وعملهم الضخم فى مجال توضيح النصوص الرمزية والبحث، المخاطبين المفضلين للأدب الأمريكى الأكثر استقلالاً: جون هوكس ، وفيليب روث ، وجون إدجار ، وايدمان ، ودون دى ليلو ، وروبرت كوفر ، ووليام جاس ، وبول أستر وكولن دوويل ، ووليام جاديس ... ، ويتمتع الإنتاج الروائى التجارى حليف تيارات النشر الأقل استقلالاً للحيز الفرنسى بسلطة كبيرة تمكنه من تمثيل مكاسب نوع من الحداثة السردية ، ويهدد الإنتاج ذو الانتشار الضخم الأمريكى أو المتأمرك على استقلال الحيز بأسره وذلك بسبب نجاحه فى جعل منتجات الاستهلاك العادى أدبًا يقال عنه دولى . ولا تستخدم المواجهة أو المنافسة بين فرنسا والولايات المتحدة أو بريطانيا داخل الحيز الأدبى العالمى ، ولكن الصراع بين القطب التجارى الذى يحاول فرض نفسه كمالك للشرعية الأدبية من خلال انتشار أدب يمثل مكاسب الاستقلال - وموجود سواء فى فرنسا أو فى الولايات المتحدة - وبين القطب المستقل الذى تهدده سلطة تجارة النشر الدولى فى كل من الولايات المتحدة وفرنسا وكل أوربا والطليعة الأمريكية تواجه تهديدًا مماثلاً للذى تواجهه الطليعة الأوروبية.

ويعد بنيان الحيز الأدبى العالمى الحالى أكثر تعقيدًا من بنيان القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين. ولا يمكننا قصر المناطق التابعة على الأحياز القومية المعدمة أدبيًا ، فعلاوة على هذه الأحياز المؤممة مؤخرًا والتى توائم بين الأدب والسياسة - وأعدادها كبيرة - يتعين إضافة ظهور قطب تجارى تتزايد قوته بصورة مطردة ودعمه فى كل المجالات القومية بما فيها الأكثر قدمًا والأكثر استقلالاً ، وبفضل تحول الهياكل التجارية واستراتيچيات دور النشر، أحدث هذا القطب التجارى انقلابًا لا فى هياكل التوزيع فحسب ولكن فى مجال خيارات الكتب نفسها وفحواها .

ويمكننا ملاحظة أنه داخل كل حيز قومي، يعد القطب التجارى مجرد صورة لتحول القطب القومي أو ببساطة أحد مظاهره المتغيرة ، فأفضل المنتجات من حيث المبيعات تتفق بموضوعها (تاريخ أو تقليد قومي) وبشكلها (الأكاديمي) وتوقعات النجاح التجارى ومتطلباته ، ويرى لاربو تميز الكتاب القوميين باتساع نطاق مبيعات إنتاجهم في بلدهم الأصلي، ولكن وفي نفس الوقت جهلهم أدباء الدول الأخرى.(١١) فالروائي القومي هو الذى يعمل لصالح السوق القومي ووفقًا للقوانين التجارية . ومما لا شك فيه أن وجود روايات جديدة تحقق نجاحًا دوليًا هو النتيجة القاطعة لتعميم النموذج التجارى فى قطاع النشر وتعميم القوانين الشعبية الأمريكية ، وتسمح سيطرة الولايات المتحدة الاقتصادية – ولاسيما فى مجالى السينما والنشر – بإضفاء الطابع العالمى الكونى على الروايات الشعبية القومية (على نسق ذهب مع الريح) على أساس الألفة مع ثقافة هوليود .

وقد لاحظنا اليوم تحولاً فى نشاط النشر فى العالم بأسره: فلا يقتصر الأمر على وجود حركة مستمرة للتركيز، تميل إلى توحيد شكل الإنتاج واستبعاد تيارات صغار الناشرين الأكثر تجديداً، ولكن هناك عملية نوبان لقطاع النشر فى صناعة "الاتصال" تسهم فى تغيير قواعد اللعبة، ووصف أندريه شيفرين André Schiffrin الناشر المستقل الأمريكى الشهير، وضع النشر فى الولايات المتحدة(١٢) مؤكداً على تجميع صناعة الإعلام، وكذلك على زيادة التركيز التى أدت إلى الارتفاع الضخم للأرباح، فبينما يدور متوسط أرباح كل دور النشر حول نسبة ٤٪ فى الولايات المتحدة وبريطانيا، يقول الناشر: "يصر أصحاب دور النشر الجدد على أن يكون مكسب فرع نشر الكتب مماثلاً لما يفرضونه على الفروع الأخرى : الصحافة، القنوات الفضائية والأفلام ، وقد تم تحديد الهدف بنسبة تتراوح بين ١٢ و١٥٪ ، وهذا ما يفسر وجود تغير جذرى فى طبيعة الكتب المنوط بها تحقيق أهداف ربحية على المدى القصير"(١٣) .

وفى أوربا، وعلى الرغم من أن الموقف ليس بهذه الدرجة من المأسوية، فبسبب استيراد النموذج الاقتصادى الأمريكى، يهدف الناشرون بصورة أكبر إلى تحقيق الربحية على المدى القصير ، فتأخذ سرعة حركة دوران المخزون والزيادة المستمرة فى عدد العناوين(١٤) الغلبة على سياسات الاستثمار على المدى الطويل التى يتسم بها اقتصاد كبرى دور النشر(١٥) . والأمر يتعلق بإنتاج عدد أكبر من العناوين وطبع عدد

أقل من النسخ، تتوفر لزمن أقل وتباع بسعر أعلى ... ويتم تحقيق هذه التغيرات عن طريق تركيز ثلاثي، يصفه أيضًا أندريه شيفرين بالنسبة للولايات المتحدة على النحو التالي: تركيز لدور النشر لدورات التوزيع ولشبكات البيع ، ولذا نلاحظ تزايد أهمية دور الفنيين والتجاريين في اتخاذ القرار فيما يتعلق بالنشر ، ويؤدي الفصل بين المنطق الفكري ومنطق النشر إلى أزمة الإنتاج(١٦).

ويهيىء هذا التنظيم الجديد للإنتاج والنشر وإيلاء الأولوية المنهجي لمعايير الربحية الفورية، الانتقال عبر الوطني لمنتجات نشر تم تصميمها للسوق الجماعية . والمؤكد أنه كان هناك دائمًا دورة لأفضل السلع المباعة شعبيًا ، ولكن تكمن السمة الجديدة اليوم في ظهور وانتشار روايات ذات طابع جديد مخصصة لدورة دولية . وفي هذا "العالم الخيالي" المصطنع، نجد منتجات تجارية مخصصة لأوسع انتشار، وفقًا لمعايير وطرق جمالية معتمدة، مثل الروايات الأكاديمية لجامعيين دوليين مثل أمبرتو إيكو Umberto Eco أو داڤيد لودج David Lodge ، تظهر جنبًا إلى جنب مع كتب الاستعمار الجديد التي تستخدم كل وصفات الأغراب المعتمدة مثل كتب فيكرام سث Vikram Seth ، وتصنع الكتابات الأسطورية والكلاسيكيات القديمة الملونة في متناول الجميع "حكمة" وأخلاقيات قديمة، وتصبح قصص الرحلات المقترنة بالمغامرات، التي تمثل الشكل الغربي للرواية الاستعمارية الجديدة، وحدة قياس كل الحداثة الروائية ، ويتم إعادة تذوق أساليب الرواية الشعبية والمسلسلة التي تم ابتكارها في القرن التاسع عشر: ففي نفس المجلد نجد : قصة مؤامرة ، وقصة بوليسية ، وقصة مغامرة ، وقصة إثارة اقتصادية وسياسية ، وقصة رحلات ، وقصة حب ، وقصة أسطورية ، وقصة قصص (حجة علمية تم استنباطها بطريقة خاطئة تجعل من الكتاب الموضع المطالب به في الكتاب، وهي أحد آثار الحداثة "البورخسية" borgésinne بالإكراه)(١٧) . ويتم تفسير جزء من هذا الإنتاج الذي يصممه الناشرون أنفسهم بتغير دور النشر ، وهكذا يشير جان ماري بوفيه Jean Marie Bouvaist إلى أن دور المنتخب في دور النشر (الذي تتلخص مهمته في عملية اختيار بين النصوص المكتوبة التي تصل إليه) يميل إلى التراجع لصالح دور موجه وواضع مفاهيم: فجزء من الكتب المنشورة اليوم هي نتاج الطلبيات(١٨).

وأكثر الأقطار تحررًا في الحيز الأدبي تواجه خطرًا شديدًا ناشئًا من سلطة قوانين التجارة التي تعدل شكل النصوص نفسها عند تغيير ظروف الإنتاج وتطور

شركات النشر متعددة الجنسيات التى تمثل مكاسب الاستقلال والانتشار الواسع لهذه الروايات التى حققت نجاحًا دوليًا والتى تعطى انطباعًا بإنتاج أدبى مستقل يهدد بالخطر فكرة أدب مستقل عن الدورات التجارية. وإذا كانت باريس متهمة اليوم كسلطة أدبية، فلاشك أن ذلك الاتهام يخص كونها منتجًا قوميًا أقل من كونها عاصمة مستقلة للإنتاج الأدبى المستقل . و"الدولية الفكرية" التى تمنى فاليرى لاربو ظهورها فى العشرينيات فى صورة مجتمع صغير متعدد الجنسيات ومستنير – وبالضرورة مستقل – والذى يلقى جانبًا كل الأفكار المسبقة القومية بتهيئة حرية انتقال النصوص العظيمة للطليعة الأدبية للعالم بأسره وإقرارها، تواجه خطر قضاء مقتضيات النشر التجارى عليها ، ونجد اليوم أدبًا دوليًا، جديداً فى شكله وآثاره، يتنقل بيسر وسرعة فى العالم بأسره عن طريق ترجمات شبه متزامنة، تقابل بنجاح غير عادى لأن فحواها "منزوع القومية" يمكن فهمه فى كل مكان دون احتمال سوء الفهم، ولكننا تحولنا من الدولية إلى التصدير والاستيراد التجارى .

الهوامش

(1) Cf. D. Oster -J.-M. Goulemot, La vie parisienne, op. cot., p. 24 - 25 .

(2) D. Ki?, "Paris, la grande cuisine des idées", Homo poeticus, op. cit., p. 52 .

(3) Voir la consécration de Satyagit Ray, de Manoel de Oliveira, de Krzysztof Kieslowski, de Aki Kaurismaki, de Hou Hsia-hsien, de Woody Allen, etc.

(4) V. Ganne et M. Minon, "Géographie de la traduction ،"Traduire l'Europe, loc. cit., p. 64.

(5) Ibid, p. 64 .

(6) Ibid.

(7) Cf. Martin Chalmers, "La réception de la littérature allemande en Angleterre :un splendide isolement ،"Liber, n' 18 ،juin 1994 ،p. 20 - 22 .

(8) Martin Chalmers, loc. cit., p. 22.

(9) V. Ganne et M. Minon, loc. cit., p. 67 .

(10) P. Bourdieu, "Le point de vue de l'auteur. Quelques propriétés générales des champs de production culturelle ،"Les Règles de l'art, op. cit., p. 298 - 390 .

(11) V. Larbaud, Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais, op. cit., p. 407 - 408 .

(12) André Schiffrin, "La nouvelle structure de l'édition aux Etats-Unis ،"Liber. Revue internationale des livres, 29 ،Décembre 1996 ،p. 2 - 5 .

(13) Ibid., p. 3 .

(14) Jean-Marie Bouvaist cite ainsi M. Snyder Richard, éditeur américain qui disait " :Il vaut mieux publier n'importe quoi que de ne pas publier du tout. "Crise et Mutation dans l'édition française, Cahiers de l'économie du livre, hors série n' 3 ،ministère de la Culture et de la Francophonie, 1993 ،p. 7.

(15) Cf. P. Bourdieu, "Le marché des biens symboliques ،"Les Règles de l'art, op. cit., p. 202 - 215 .

(16) Cf. Jean-Marie Bouvaist, op. cit., p. 400 .

(17) Cf. par exemple Arturo Pérez-Reverte, Club Dumas ou l'Ombre de Richelieu, Paris, Lattès, 1993 (trad. Par J.-P. Quijano).

(18) Jean-Marie Bouvaist, op. cit., p. 14 .

الجزء الثانى

حركات التمرد والثورات الأدبية

"أنا شخص لا يرانى أحد [...] ، أنا شخص حقيقى من لحم وعظام وألياف وسوائل – ويمكن أيضًا أن أقول إنى أملك روحًا، أنا شخص خفى، افهمونى جيدًا، وذلك ببساطة لأن الناس ترفض رؤيتى ، [...] وهذه الاختفائية التى أتحدث عنها ترجع إلى استعداد خاص لعيون الذين ألتقى بهم فتتصل بالبناء الداخلى لعيونهم، تلك العيون التى عن طريقها وبواسطة عيونهم الطبيعية، ينظرون إلى الحقيقة .

رالف إليسون Ralph Ellison

أيها الرجل الخفى، لمن تغنى؟

الفصل الأول

الآداب الصغيرة

إن ذاكرة أمة صغيرة ليست أقصر من ذاكرة أمة كبيرة ، ومن ثم فهي تعمل بصورة أعمق على المادة الموجودة ... والمؤكد أن هناك عددًا أقل من فرص العمل لمتخصصي التاريخ الأدبي، ولكن الأدب يعد بدرجة أقل مسألة تاريخ أدبي عن كونه موضوعًا شعبيًا ، ولهذا نجد الأدب ، وإن لم يكن بين أيد نزيهة فعلى الأقل في يد أمينة ؛ وذلك بسبب أن المتطلبات التي يفرضها الضمير على الفرد في بلد صغير تؤدي إلى النتيجة التي تقول بضرورة استعداد كل شخص لمعرفة نصيب الأدب الذي يخصه ، ويؤيده ويصارع من أجله في كل الأحوال حتى وإن لم يكن يعرفه أو يؤديه (.....) ويؤدي كل ذلك إلى انتشار الأدب في البلد حيث يرتبط فيها الأدب بشعارات سياسية.

فرانز كافكا

يوميات ، ٢ ديسمبر ١٩١١

الحيز الأدبي ليس بالبنيان الثابت والجامد إلى ما لا نهاية في تدرجاته الهرمية وعلاقات السيطرة الأحادية ، وعلى الرغم من أن التوزيع غير العادل للموارد الأدبية يؤدي إلى أشكال سيطرة دائمة ، فإنه يعد محلاً للصراعات المستمرة والاعتراضات على السلطة والشرعية والتمرد وعدم الخضوع وحتى للثورات الأدبية التي تنجح في تعديل علاقات القوة وقلب التدرجات الهرمية ، وبهذا المعنى ، فإن التاريخ الحقيقي الوحيد للأدب هو تاريخ حركات التمرد النوعية ، والانقلابات ، والمنشورات ، وابتكار الأشكال ، واللغات ، وكل "انتهاكات النظام الأدبي التي "تصنع" تدريجيًا الأدب والعالم الأدبي .

وقد وقعت كل الأحياز الأدبية بما فيها الحيز الفرنسي تحت السيطرة فى وقت أو فى آخر من تاريخها . وأنشأ العالم الأدبى الدولى من خلال صراعات مختلف المتصارعين الذين كانوا يسعون إلى الدخول فى اللعبة . وبتعبير آخر ، من وجهة نظر تاريخ العالم الأدبى العالمى ونشأته يعد الأدب نوعًا من الخلق الفردى لا محالة ، ومع ذلك فهو جماعى حتمًا ، لكل من ابتكر وأعاد تأليف أو وضع يده على مجموع الحلول المتاحة لتغيير نظام العالم الأدبى وتوحيد علاقات القوة التى تحكمه : أنواع أدبية جديدة ، وأشكال مبتكرة ، ولغات جديدة ، وترجمات ، وإضفاء الطابع الأدبى على عادات اللغة الشعبيه ، .... إلخ

وهذا ما يسمح لنا بملاحظة - بطريقة شبه تجريبية اعتباراً من ١٥٤٩ ، وهو تاريخ نشر الدفاع عن اللغة الفرنسية وتمثيلها - آليات يجب وصفها كتاريخية وعبر تاريخية فى آن واحد . وهناك "آثار للسيطرة" توجد فى كل مكان بطريقة واحدة ، وتمارس فى كل مكان وزمان بنفس الطريقة، وتوفر معرفتها وسائل عمومية (تقريبًا) لفهم النصوص الأدبية ، ويسمح هذا النموذج بالفعل فهم ظواهر أدبية جد مختلفة وبعيدة من حيث الزمان والمكان، بغض النظر عن الخاصيات التاريخية الثانوية . إن احتلال موقع مسيطر عليه وبعيد عن المركز له آثار قوية تسمح بالتقريب بين كتاب يبعدهم كل شىء بطريقة ظاهرية عن بعضهم البعض ، سواء كانوا بعيدين من الناحية التاريخية مثل فرانز كافكا، وكاتب ياسين أو مثل راموز وكتاب "المستعمرات"، أو يستخدمون لغة مختلفة مثل : برناردشو ، وهنرى ميشو ، وإبسن ، وجويس، أو كانوا مستعمرين قدماء أو مجرد ريفيين، فقد نجحوا فى أن يكونوا مؤسسين لحركات أدبية أو مجرد مجددين، منفيين داخل بلادهم مثل خوان بينت أو مهاجرين أدبيين مثل دانيلوكيش وجويس ، فقد وجد الجميع أنفسهم أمام نفس الخيارات وتوصلوا - بطريقة غريبة - إلى حلول مماثلة لنفس المعضلات، ونجحوا أحيانًا فى القيام بثورات نوعية حقيقية، وفى اختراق المرآة وفرض وجودهم بقلب قواعد اللعبة المركزية .

ولا يكون أثر الوحى بهذا الحجم إلا عند قدرتنا على التقريب والمقارنة بين كتاب متناقضين ظاهريًا وتفصل بينهم كل التقاليداللغوية والثقافية، ومع ذلك يشتركون فى كل ما يدخل فى إطار علاقة هيكلية مماثلة مع قوة أدبية مركزية ، وينطبق ذلك - على سبيل المثال - على المؤلفين السويسريين : روبرت فالسر Robert Walser ، وراموز اللذين ولدا

فى نفس العام، فى ١٨٧٨، فى نفس البلد؛ الأول فى مدينة بيين Bienne ، والثانى فى لوزان، وشهدا خطى سير متماثلين تظهر آثارهما فى أعمالهما نفسها: محاولاتهما الأولى لفرض نفسهما فى عاصمتيهما الأدبيتين على التوالى ؛ فقد أقام راموز فى باريس، وسعى إلى فرض نفسه فيها لمدة اثنى عشر عامًا، وبدأ فالسر فى ميونخ ثم اتجه إلى برلين ، وفشلهما واضطرارهما للعودة إلى بلدهما الأصلى، ومطالبتهما بنوعية "وبتواضع" سويسرى، ... إلخ . ومما لا شك فيه – أيضًا – أن اختلاف "الموارد" النوعية بين المنطقتين السويسريتين هو الذى يفسر أيضًا الاختلاف بين خيارات الكاتبين الشكلية، برغم وجودهما داخل نفس علاقة الانفصال المسحور عن التقاليد الخاصة بكل منهما على التوالى: وتضرب الرواية "الريفية" الخاصة براموز بجذورها بطريقة كبيرة فى غياب تقليد أدبى لمقاطعة فود، وفى المقابل، تبنى فالسر أشكالاً أكثر تنميقًا لارتكازه على تاريخ أدبى سويسرى ألمانى طويل .

وللوصول إلى مجرد الوجود الأدبى ولمقاومة هذه الاختفائية التى تهدد الكتاب بداية، خلق هؤلاء الكتاب ظروف "ظهورهم"، أى إمكانية رؤيتهم الأدبية ، ولم تيمتع الكتاب القادمون من دوائر المجال الأدبى الخارجية بحريتهم فى الإبداع منذ البداية: فلم يحصلوا عليها إلا مقابل صراعات دائمًا ما تم إنكارها بوصفها صراعات باسم العالمية الأدبية والمساواة بين الجميع أمام الإبداع وابتكار استراتيجيات معقدة تقلب تمامًا عالم الآداب الممكنة . وتعد الحلول التى تم ابتكارها تدريجيًا، والتى تم انتزاعها من جمود الهيكل نتاج العلماء المهددين، وأصبحت المخارج التى تم تصورها للحيز الأدبى أكثر دقة وهيأت تطوير طرفى المعادلة على الصعيد الأسلوبى وعلى صعيد "السياسة" الأدبية .

وبغية إعطاء معنى وسبب وجود لمجمل الأعمال والمشروعات الأدبية والجمالية للأقطار الأقل ثراء من الناحية الأدبية ؛ يتعين الأخذ فى الاعتبار بمجمل الحلول الخاصة بالتبعية الأدبية لبناء نوع من النموذج المولد، يسمح اعتبارًا من سلسلة محدودة من الإمكانيات (اللغوية ، والأسلوبية ، والسياسية بالدرجة الأولى) بإعادة توليد سلسلة لانهائية من الحلول ، وبالتقريب بين كتاب ما كان للتحليل الأسلوبى أو للتواريخ الأدبية القومية القدرة على إقامة صلة بينهم، وبتكوين "عائلات" أدبية، وهى عبارة عن مجموعات من الحالات على الرغم من كونها بعيدة عن بعضها فى الزمان والمكان،

تجتمع فى "تشابه العائلة"، وعادة ما يتم تصنيف الكتاب وفقًا للأمم وللأنواع وللحقبات واللغات وللحركات الأدبية ... وأحيانًا لا يتم تصنيفهم، للاحتفال "بمعجزة" التفرد المطلق بدلاً من وضع تاريخ أدبي مقارن حقيقي ، وفي أفضل الظروف، يتم الاستدلال ببعض المواقف المغالى فيها، مثل النقد البريطانى الذى يقابل اليوم - على سبيل المثال - بين نايبول وسلمان رشدى، وهذا يعنى موقفًا للانخراط فى القيم المركزية مطالبًا به لاتخاذ موقف مقاومة علنية فى مواجهة الإمبريالية الأدبية الجديدة ، وتأمل الأعمال الأدبية على المستوى الدولى يؤدى إلى اكتشاف مبادئ تشابه أو اختلاف تسمح بالتقريب بين ما تفصل بينه بطريقة طبيعية، وبالفصل أحيانًا بين ما اعتدنا تجميعه، مظهرين بهذه الطريقة خصائص مجهولة .

وبطريقة بديهية، يعد هذا التركيب الأدبى اقتراحًا نظريًا لا يمكن لتنوع الواقع اللانهائى إلا إظهار فروقه الدقيقة وتصحيحه وتمحيصه . والأمر لا يتعلق بالادعاء بأن كل الجماليات الممكنة قد نفذت أو يمكن توقعها، من خلال هذا النموذج: فنحن نسعى ببساطة إلى إظهار أن التبعية الأدبية تهئ ظهور تسلسل أدبى جديد يتعين على الكتاب الواقعين تحت السيطرة على المستوى العالمى إعادة ابتكاره والمطالبة به لخلق الحداثة، بمعنى إحداث ثورات أدبية جديدة .

ولكن لا يمكننا إعطاء صورة عن واقع الدروب التى سلكها هؤلاء المؤلفون إلا إذا أكدنا منذ البداية على أن أيًا منهم لا يتصرف ولا يعمل وفقًا لاستراتيجيات موضوعة بطريقة واعية وعقلانية، بالرغم من كونهم - كما أشرنا - المتصارعين الأكثر وضوحًا للرؤية فى العالم الأدبى . ولا يعد "خيار" العمل لتكوين أدب قومى، أو الكتابة بلغة أدبية كبيرة قرارًا حرًا وواعيًا : "فقوانين" الوفاء (أو الانتماء) القومية مدمجة بطريقة سليمة للغاية حتى إنه يصعب اعتبارها قيودًا. وتتحول هذه القوانين إلى إحدى السمات الكبرى لتعريف الذات (أدبيًا) ، وبعبارة أخرى، يتعين فى هذا الصدد وصف هيكل عام، يشعر "البعيدون عن المركز"، دون أن يدروا آثاره، ويجهله تمامًا "الواقعون" فى المركز بسبب موقعهم الذى يتسم بالعالمية .

ويسمح هذا النموذج بإعادة تشكيل تاريخ تكوين كل حيز أدبى، ويرجع ذلك، كما سنوضح - مع بعض المتغيرات والفروق الثانوية الطفيفة المتعلقة بالتاريخ السياسى والموقع اللغوى والتراث الأدبى المملوك من البداية - إلى أن المراحل الكبرى لتكوين

الأدب في مرحلته الأولى تتماثل تقريبًا في كل الأحياز الأدبية التي تشكلت مؤخرًا ونشأت من مطالبة قومية غير قابلة للتصرف فيها . ويوجد نظام تطور شبه عالمي وعبر تاريخي – مع بعض المتغيرات التاريخية واللغوية الطفيفة – لما يعيشه مؤرخو الأدب ويحللونه وينقلونه بصورة طبيعية بوصفه خاصيات تاريخية وقومية غير قابلة للتصرف . وخلال القرون الأربعة التي تم فيها تكوين مجال الأدب العالمي وتوحيده، جرت بالفعل صراعات الكتاب واستراتيجياتهم لخلق مواردهم الأدبية الخاصة وتجميعها بصورة كبيرة أو صغيرة وفقًا لنفس المنطق . وعلى الرغم من اتخاذ الانحرافات – وبالتالي الصراعات – أشكالاً جديدة منذ بداية القرن التاسع عشر، وعلى الرغم من التعدد الكبير: للمواقف الأدبية والجغرافية السياسية ، والمناقشات الجمالية ، والصراعات السياسية، يمكننا وصف أساليب حركات التمرد والمطالبات بالحرية الأدبية وذلك بطريقة عبر تاريخية تقريبًا، بدءًا بأدب النصف الثاني من القرن السادس عشر الفرنسي .

و"عائلتا" الاستراتيجيات الكبيرتان، المؤسستان لكل الصراعات داخل الأحياز الأدبية القومية هما من ناحية الانخراط – أي الاندماج – عن طريق ذوبان أي اختلاف أصلي أو اندثاره في حيز أدبي مسيطر، ومن جهة أخرى عدم الانخراط أي التمييز، بمعنى تأكيد الاختلاف انطلاقًا من مطالبة قومية بصفة خاصة وهذان النمطان الكبيران للحلول يتم الفصل فيهما عند ظهور حركة مطالبة أو استقلال قومية ، وقد وصف "السكان الأصليون" منذ زمن طويل هاتين الحركتين، وهم يعرفون أكثر من غيرهم المعضلة التي يواجهونها . وهكذا عندما تحدث أندريه دي ريدر André de Ridder في ١٩٢٣ عن "الأدب الفلمندي المعاصر" كتب: "تمثلوا مصير بعض المفكرين الحقيقيين المفقودين في جزيرة مماثلة [فلندريا] ، وتصوروهم معزولين عن باقي العالم، لا يملكون من غذاء روحي سوى هذا الأدب المحلي وهذه الموسيقى الفولكلورية وهذا الفن الخاص بالأمة الصغيرة ، وبين خطر امتصاص ثقافة قوية ومزودة بقوة توسع عالمية لها – كما هو الحال بالنسبة للثقافة اللاتينية فيما يتعلق بخطواتنا نحو الجنوب، والثقافة الألمانية بالنسبة لخطواتنا نحو الشرق – وحظر العزلة داخل اكتفاء متواضع وعقيم، نجح بحارونا في قيادة سفينتهم رغم اهتزازها بين صخرة وأخرى"(١) . وصاغ شاعر جزر أمريكا الوسطى إدوارد جليسان نفس هذه البدائل بعبارات جد قريبة، مضيفًا إشكالية اللغة: "العيش داخل سجن أو الانفتاح على الآخر": تلك هي البدائل المتاحة

أمام أى شعب يطالب بالحديث بلغته ، قد لا يكون للأمم مستقبل لغوى أو ثقافى غير الانغلاق داخل خصوصية محددة، أو على العكس الذوبان فى عالمية معممة"[٢] . وأكد أوكتابيو باث هذا التشخيص بالحديث، فى "البحث عن الحاضر" عن الضغطين المؤسسين للآداب الأمريكية: "على الرغم من اختلافها، تشترك هذه الآداب الثلاثة (الأنجلو أمريكى، ثم فرعا أمريكا اللاتينية: الإسبانو - الأمريكى والبرازيلى) فى نقطة معينة: الصراع الإيديولوجى أكثر من الأدبى، بين الميول المتعددة الجنسيات والمحلية الأصلية، بين "اتخاذ الطابع الأوروبى واتخاذ الطابع الأمريكى"[٣].

وتتصل إحدى خاصيات العلاقة التى يقيمها الكتاب المعدمون مع العالم الأدبى بالمعضلة الضرورية والرهيبة التى يتعين عليهم مواجهتها وحلها بأشكال مختلفة، أيًا كان تاريخهم السياسى أو القومى أو الأدبى أو اللغوى ، فبسبب وجودهم فى مواجهة تناقض لا يملكه ولا يراه سواهم، فقد قاموا "بخيار" ضرورى ومؤلم: سواء التأكيد على اختلافهم و"الحكم على أنفسهم" باتباع طريق الكتاب القوميين (الإقليميين والشعبيين ... إلخ) الصعب وغير الأكيد بالكتابة باللغات الأدبية "الصغيرة" وغير المعترف بها أو معترف بها بدرجة صغيرة فى العالم الأدبى الدولى، أو "خيانة" انتمائهم والاندماج فى أحد المراكز الأدبية بإنكار "اختلافهم". ويتحدث إدوارد جليسان عن "معاناة فى التعبير" لا تستشعرها سوى الدول الواقعة تحت سيطرة تختصها هذه المعاناة بصفة خاصة حتى إن باقى الدول تجهلها ولا تكاد تفهمها: "نكتشف - بمزيد من الدهشة - أشخاصًا موجودين فى كتلة لغتهم الهادئة، ولا يستطيعون حتى إدراك إمكانية وجود فى مكان ما من يعانى بسبب اللغة، ويقول هؤلاء بطريقة قاطعة كما يقول الأمريكيون: "هذا الأمر ليس مشكلة"[٤].

وسمح وضوح الرؤية غير العادى الذى يتسم به راموز باعترافه فى عام ١٩٣٥، فى "أسئلة" "Questions"، بما يبقى بصورة طبيعية فى حالة اللاشعور والذى يستحق أن يطلق عليه - من الآن فصاعداً- معضلة راموز: "إنها المعضلة التى اعترضتنى، عندما كنت فى العشرين من عمرى، والتى تعترض كل من هم فى نفس ظروفى، سواء قل عددهم أو كثر: الخارجيين والبعيدين عن المركز والذين ولدوا خارج حدود بلادهم، كل من - برغم ارتباطه بثقافة عن طريق لغة - يجد نفسه بطريقة ما منفيًا عنها بسبب الدين أو الانتماءات السياسية [...] ،وتظهر المشكلة بطريقة عاجلة أو آجلة: إما التمهن

بمهنة الأدب ومن ثم الخضوع لمجموعة من القواعد ليست ذات طابع جمالى أو أدبى فحسب بل أيضًا ذات طابع اجتماعى أو سياسى أو حتى دنيوى، وإما الانفصال المتعمد عن هذه القواعد، ليس عن طريق إظهار الاختلافات الخاصة فحسب ولكن بالمبالغة فيها ، وقد ينجح الكاتب فيما بعد فى الحصول على الموافقة عليها"(٥).

وفى نهاية المطاف، سوف يشكل لنا التاريخ الأيرلندى نموذجًا ويوضح لنا إمكانية استخدام "المعجزة" الأيرلندية بوصفها وحدة قياس و"بوصفها نموذجًا مصغرًا" لفهم مجمل المشاكل تقريبًا التى تعترض الكتاب والعوالم الأدبية الواقعة تحت السيطرة .

العوز الأدبى

يقابل البنيان غير المتكافئ الذى ينظم العالم الأدبى بين الأحياز الأدبية "الكبيرة" و"الصغيرة"، وعادة ما يضع كتاب الدول "الصغيرة" فى مواقف غير محتملة ومأساوية ، وعلينا أن نجدد التأكيد على أن هذه الصفة لا تستخدم إلا بمعنى نوعى، أى "صغير" - أو معدم - أدبيًا، وبنفس الطريقة التى حلل بها المنظر المجرى استفان بيبو István Bibó (١٩١١ - ١٩٧٩) "البؤس السياسى للأمم الأوروبية الشرقية الصغيرة"(٦) ، واقترح فى هذا السياق تحليل "البؤس" الأدبى، وكذلك عظمة حرية الأحياز المسيطر عليها الأدبية وإبداعها.

على الرغم من تأكيد العقيدة الأدبية العالمية على أنه "لا يوجد غرباء فى مجال الأدب"، يعد الانتماء القومى فى الحقيقة أحد التحديدات الأكثر ثقلاً والأكثر إلزامًا ولاسيما عندما يتعلق الأمر ببلد واقع تحت سيطرة كبيرة ، ويعبر الكاتب الليتوانى سوليوس كوندروتاس Saulius Kondrotas عن هذا النوع من العبء الخاص بالأصل الذى لا مفر منه، بما فى ذلك بالنسبة لفنان لا قومى فيقول: "لا أعتقد أنه بإمكان المرء الهروب من أصوله ، وأنا لست وطنيًا بطريقة بديهية، ولا أكترث بمصير الليتوانيين [...] ومع ذلك لا أستطيع أن أكون خارج الصورة، ولا استطيع الهروب من كونى لتوانيًا، فأنا أتكلم اللغة الليتوانية، وأعتقد أننى أفكر بأسلوب ليتوانى"(٧). والكرواتى ميروزلاف كريليزا Miroslav Krleza (١٨٩٣ - ١٩٨١) الذى يرى دانيلو كيش أنه أحد أعظم كتاب بلاده، والذى حاول طيلة حياته وخلال كل أعماله اكتشاف غرائب "الفرد الكرواتى"

وفهمها، صنع نوعًا من الظاهرة لما أطلق عليه بالفعل - باستخدام نوع من التضاد اللفظي - "الشعور القومي"- (فالشعور) هو اكتراث فردي وخصوصي و (القومي) يصف انتماء جماعيًا، ويكتب كريليزا Krleza: "القومية عبارة عن ذكريات! وفي هذه الحالة المحددة، هي عادة، حنين خاضع تمامًا لفردية خالصة، ذكرى شباب مضى وانقضى منذ زمن بعيد! ذكريات : الجيش ، والأعلام ، والحرب ، وصوت البوق ، والزي العسكري ، والأيام الماضية، ذكريات كرنفال أو معارك دموية، مسرح كامل للذاكرة يبدو أكثر جاذبية من الواقع ، والقومية في جزء كبير منها هي أحلام الأفراد الذين يتخيلون عيشة أفضل في الحياة الدنيا [. . .] .وبالنسبة للمفكر، فهي طفولة مسكونة بالكتب والقصائد والأعمال الفنية، هي الكتب المقروءة واللوحات المتأملة، والتخاريف المفصح عنها، والكذب التقليدي والأفكار المسبقة، وكثيراً ما تكون إدراكًا حاداً للغباء، ومحمية لا يمكن الإفصاح عنها من الصفحات الخالية ! القومية، في الشعر الوطني الرديء، العاطفي والمسيل للدموع ، هي المرأة والأم والطفولة، وأبقار ومراع وحقول وحالة مادية ولدنا فيها، نظام قبلي متخلف وبائس يختلط فيه الجهل بضوء القمر الغنائي [. . .]، يتعلم الأطفال من آبائهم ما تعلمه آباؤهم وفقًا لقانون العادة، وهو أن أمتهم "عظيمة" و"عريقة"، أو أنها "تعيسة" و"مظلومة" ، سجينة ومخدوعة ومستغلة، .. إلخ"(٨).

والكنائسية التي تسبق التمثيل العالمي للأدب هي وحدها التي تمنع النقد المركزي من إدراك الصعوبات أو حتى المأساة النوعية لهؤلاء الكتاب وفهمهما . فهؤلاء الكتاب يتمتعون بوضوح رؤية بالغة حول موقفهم الهش والهامشي ، ويعانون في آنٍ واحد من انتمائهم لأمة غير معترف بها على المستوى الأدبي ومن عدمِ اعتبار الناس بهم ككتاب ؛ وكتب ميلان كونديرا: "الأمم الصغيرة، هذا المفهوم ليس كميًا، ويقصد به موقف وقدر: فالأمم الصغيرة لا تعرف الشعور بالسعادة لكونها في هذا الوضع من الأزل وإلى الأبد، [....] ويتسبب ما تواجهه من تعالي العظماء الجاهل في الشعور بتهديد وجودها بصورة مستمرة أو في طرح هذا الوجود للمناقشة، لأن وجودها هو في حد ذاته مسألة (٩)
وتؤكد جانين ماتيون Janine Matillon وهي كاتبة ومترجمة من الصرب الكروات: "تعاني الأمم الصغيرة من آلام لا تشك الأمم الكبيرة حتى في وجودها"(١٠) ، فالضآلة والفقر والتخلف والهامشية التي تتسم بها هذه العوالم تجعل من الكتاب الذين هم أعضاء فيها غير مرئيين ، ولا يمكن للمحافل الأدبية الدولية إدراكهم، وهذا الخفاء وهذا البعد

اللذان لا يظهران إلا لكتاب هذه الدول، الذين يحتلون مواقع دولية داخل هذه العوالم القومية، تمكنهم من تقييم موقع حيزهم فى التدرج الهرمى الضمنى والحتمى للأدب العالمى ، ويجبرهم هذا الخفاء على التفكير فى "صغرهم" نفسه، وعندما عاد راموز إلى مقاطعة فود كتب شاكياً: "ما الذى يمكننا فعله، نحن، الذين لا نملك القدرة على العمل أو التعبير؟"(١١)، كما قال : "نحن بلد جد صغير حتى أنه يتعين تكبيره، وجد ضحل حتى إنه يتعين تعميقه، وجد فقير حتى إنه يتعين إثرائه ، بلد فقير فى إساطيره ، وفقير فى تاريخه ، وفقير فى أحداثه وفقير فى مناسباته"(١٢) . ووصف بيكيت، بطريقة أكثر عنفًا أيرلندا، فى قصيدة كتبها عام ١٩٣٢ بأنها "جزيرة باسورية"(١٣) وفى أحد نصوصه الأولى بأنها "بلد موبوء"(١٤) ، مما يعطى فكرة دقيقة عن علاقته الحزينة والمتجاوزة للحد ورغم ذلك محققة لهوية بلاده".

إن المأساة الحقيقية التى تتمثل فى الحقيقة التى لا يمكن تغيرها وهى حقيقة أنطولوجية : تتمثل فى انتماء الكاتب إلى أمة محرومة من أى إرث (أدبى) وكونه عضواً فيها، مما يترك أثراً بالغًا لا على حياة الكاتب كلها فحسب ولكن يمكن أن تؤثر تأثيراً بالغًا على إنتاج الكاتب بأسره . ولا يمكننا– على سبيل– المثال فهم شكل كتابة سيوران ولا حتى مشروعه الفلسفى والفكرى، إلا من منطلق انتمائه لما عاشه مبكراً بوصفه قدره: الحيز الفكرى والأدبى الرومانى ، فقد اعترف عام ١٩٨٦ أيضاً(١٥) ، بعد أن أصبح كاتبًا معترفًا ومحتفى به فى العالم بأسره: "دائمًا ما يكون كبرياء الرجل الذى ولد فى ثقافة فقيرة مجروحًا" ومشاعره المتناقضة تجاه بلده "الصغير" (أى تجاه نفسه من منظور هويته، كما هو الحال دائمًا بالنسبة لمفكرى البلدان "الصغيرة"، هو شعور وطنى) قاده فى البداية إلى الالتزام الفاشى والقومى فى الفيلق أو "حرس الحديد" فى الثلاثينات، ثم فى حركة إنكار "لمستقبل" تاريخى لرومانيا -"مع الفلاحين، لا يمكن دخول التاريخ إلا من الباب الصغير"(١٦) – التى تعيش فى المنفى ويعانى شعبها من الازدراء اليائس"(١٧) . وقال سيوران متحدثًا عن شبابه الفاشى فى نص كتبه عام ١٩٤٩ ونشر مؤخراً: "نحن، شباب هذا البلد، عشنا بطريقة مجنونة، لقد كان هذا نمط حياتنا اليومى ، لقد وضعنا فى أحد أركان أوربا، ولم يكترث بنا العالم وتجاهلنا، فأردنا أن نجعل العالم يتحدث عنا [...] ، أردنا أن نطفو على سطح التاريخ: فبجلنا الفضائح التى رأينا فيها الطريقة الوحيدة للانتقام من الجهل بظروفنا، من تاريخنا الفرعى، ومن ماضينا الذى لا وجود له ومن خجلنا من حاضرنا"(١٨) .

إنها إلى حد ما لعنة الأصل، الحنق بسبب الكتابة بلغة لا يتم ترجمتها وبعدم القدرة على التطلع إلى أى "مصير" قومى عظيم، والإحراج من ضرورة الانحناء أمام الواجب والشعور "بالصغر" الذى يحول نفس الكاتب من الالتزام إلى عدم الالتزام المتعالى . و"تغير شكل رومانيا" هذا العمل الفاشى والمعادى للسامية والذى نشره عند عودته من ألمانيا عام ١٩٣٦، يمكن قراءته بوصفه الاعتراف المخيف بالغيظ التاريخى من صفته "الرومانية" التى عاشها كنوع من الدونية الأنطولوجية، فكتب على سبيل المثال: "أحلم برومانيا يكون لها مصير فرنسا وشعب الصين"[١٩] ، وهذا هو السبب فى أنه بعد محاولة سيوران للعمل من أجل "الخلاص الوطنى" – وهو الموضوع الثابت لكل أعماله الأولى – انتقل من باريس ليحقق خلاصه ، ولينسى الجمهور أصله وخط سيره، لم يضطر الكاتب للعودة إلى نقطة البداية فحسب (وأنكر رأس المال الفكرى المتراكم فى بوخاريست)، ولكن تخلى عن لغته الأم .

وما يمكن عيشه كلعنة تاريخية يتم التعبير عنه أحيانًا بوصفه ظلمًا لغويًا، ففى كتاب عن الأدب فى أمريكا اللاتينية فى الثلاثينات، نقل ماكس ديرو Max Daireaux عبارات جوميز كاريلو Gomez Carillo – الذى نشر عشرين مجلدًا وعدة آلاف من التأريخيات وحصل على الحد الأقصى من الشهرة التى يمكن أن يصبو إليها مؤلف من أمريكا الجنوبية – الذى قال له: "تعد اللغة الإسبانية سخية بالنسبة لكاتب لا يتمتع بفكر عالمى ، فبإمكاننا تكديس المجلد وربما إيجاد قراء، ولكن نكون كما لو لم نكتب شيئًا على الإطلاق، فصوتنا لا يتجاوز قضبان القفص الذى نحتضر به! ولا يمكننا حتى القول بأن رياح البامبس الرهيبة قد نقلت هذا الصوت، والأسوأ من ذلك هو أن هذا الصوت يقع"[٢٠] . وتسمح لنا هذه الملحوظة بفهم تغير علاقات القوة والظلم وتحولها فى كل لحظة داخل العالم الأدبى العالمى: فإذا كانت أمريكا اللاتينية حيزًا أدبيًا مهمشًا تمامًا وبعيدًا عن المركز خلال الثلاثينات، ومحرومًا من أى اعتراف أدبى دولى، فقد انقلبت هذه الفرضية بعد ذلك بثلاثين عامًا، وأصبحت هذه القارة أحد الأحياز الأدبية المسيطرة التى تتمتع باعتراف كبير وانضمت إلى المركز . وبنفس هذا المعنى يتعين فهم العبارة الجميلة والواقعية التى قالها الروائى الصومالى نور الدين فرح Nuruddin Farah عند تعريفه لهويته كروائى يعانى من سيطرة بين آخرين، فقال إنها تتشكل من سلسلة من "عدم التوائم المتناقض"[٢١] : فالمعدمون (على الصعيد الأدبى أو السياسى أو اللغوى) لا يتسمون على الإطلاق "بالموائمة"، أى أنهم لا يتسقون مع ما

حولهم، ولا يشعرون بالراحة داخل العالم الأدبى، وبالإضافة إلى ذلك فإن أشكال عدم تواؤمهم متناقضة فيما بينها، وتشكل شبكة معقدة من اللعنة والتعاسة والحنق والتمرد .

وهذا الجهد الرامى إلى إعطاء سبيل لفهم خاصية الأعمال القادمة من المحيط الخارجي للعالم الأدبى وتأويلها عن طريق وصف هيكلي للروابط الأدبية وعلاقات القوة على المستوى العالمي يمكن أن تسبب صدمة لكل من له نظرة مسحورة عن حرية الإبداع ، ولكن على النقيض من الوهم الذى يعتقد فيه عدد كبير من الناس الخاص بإلهام شعرى عالمي يوزع نعماءه بطريقة متساوية على كل كتاب العالم، يتعين إدراك أن القيود تمارس بصورة غير متساوية على الكتاب ، وأنها تثقل كاهل البعض ، ويتم إخفاؤها بوصفها قيوداً لتتوافق مع التعريف الرسمى لأدب واحد يتسم بالعالمية والحرية ، وإلقاء الضوء على القيود التى تثقل كاهل كل الكتاب المعدمين لايعنى على الإطلاق منعها أو استبعادها: فالأمر يتعلق على العكس من ذلك بإظهار ما تتسم به أعمالهم أكثر من سواهم من انعدام الاحتمالية، ووصولها بصورة تشبه المعجزة للظهور والحصول على الاعتراف بخرق القوانين الأدبية التى تضعها المراكز بابتكار حلول أدبية مستحدثة .

وإذا كان يتعين وصف الانتماء الوطني، ولا سيما للأمم "الصغيرة" بأنه "قدر"، فإن هذه الأمم لا تعيشه بطريقة سلبية ، فخلال فترات قيام الأمة، عند حدوث انقلابات سياسية خطيرة – كوصول نظم ديكتاتورية إلى الحكم واندلاع الحروب– تكون الأمة – غير القابلة للتصرف – شرطاً للاستقلال السياسى والحرية الأدبية ، ومما لاشك فيه – وهو أمر عجيب – أن الكتاب الأكثر دولية هم أفضل من يصف المظاهر الأدبية لهذا الشعور القومى، برفضهم الانخراط فى هذه العقيدة القومية ، ويقدمون بالفعل – بالأسلوب النقدى وبنبرة انتقامية – حقيقة معقدة ينفردون هم وحدهم بالقدرة على إظهارها وذلك بفضل موقعهم الواقع داخل وخارج الحيز الأدبى القومى فى آن واحد ، ويقدم خليط السخرية والكراهية والشفقة والتعاطف والانعكاسية الذى يعرف علاقتهم المزدوجة مع بلادهم ومواطنيهم، وكذلك الرفض العنيف لكل تفخيم قومى – والذى يكون بقدر تمردهم العاجز – بلا شك وصفاً دقيقاً للأشكال الأدبية للعقيدة القومية كما تظهر فى البلدان "الصغيرة" . وهكذا فى هذه الأقطار، يظهر الإدراك الحتمى لتدرج هرمى ثقافى والحاجة لحماية بلد "صغير" وتمثيله الإحراج المأسوى الذى يجد الكتاب القوميين أنفسهم فيه بسبب هذا الانتماء المحتوم ، وهكذا يندد جومبر ويكز Gombrowicz

بالمفكرين البولنديين في المنفى الذين "يبذلون قصارى جهدهم لإثبات أن أدبهم يساوى الآداب العالمية الكبيرة، وأنه ندٌ لها، ولكنه مغمور ولم يأخذ حظًا وافرًا من التقدير [...] (ولكن) بالإشادة بهذه الطريقة بميكيويكز Mickiewicz، فإنهم كانوا يحطون من قدر أنفسهم ، وبفضح شوبان Chapin كانوا يثبتون أنهم غير جديرين به ، وبالتنصل من ثقافتهم الخاصة أمعنوا فى إظهار روحهم البدائية [...]، وكنت أتمنى أن أقول للحضور: [...]شوبان وميكيويكز لا يقومان إلا بإبراز تواضعكم: فإنكم تطلقون على أسماع الغريب الذى طفح به الكيل، بسذاجة طفولية، رقصاتكم البولندية، وذلك بغية تحقيق هدف واحد هو إعطاء أنفسكم بعض القيمة ، إعادة تأكيد شعوركم الضعيف للغاية بقيمتكم [...] ، وأنتم يا أقارب العالم الفقراء، مازلتم تحاولون أن تفرضوا على أنفسكم وعلى الآخرين كل هذا الاحترام، وهذا التواضع المتسارع تجاه الكلام المتكرر والأماكن المعتادة، وهذه العبودية للفن، وهذه اللغة التقليدية التى يتم تعلمها عن قصة، وهذا النقص فى الإخلاص والولاء ، وهنا هاج الحضور ولكن إذا كان الحضور ملطخ بالضيق والمكر والكذب، فإن ذلك مرجعه أن بولندا موجودة هى الأخرى ولأن أى بولندى لا يعرف كيف يتصرف ولا أى موقف يتعين أخذه تجاه بولندا؛ لأنها تثير ضيقه، وتجعله مليئًا بالمكر، وتبعده عن طبيعته وتجعله ساذجًا لدرجة عدم جدوى أى وسيلة معه، ويصبح فى حالة تشنج، وكأنه يعانى من شد عضلى: فهو يأمل إنقاذها ومدحها [...] ، وأقول لنفسى إن القيام بمثل هذا المزاد على الأبطال والعباقرة والاستحقاق الثقافى يعد – من وجهة النظر الدعائية الخالصة – عملاً غير نزيه: فبالفعل مع شوبان الذى يعد نصف فرنسى ومع كوبرينك الذى لا يعد واحدًا منا بصورة كاملة، لا يمكننا التفكير فى دعم منافسة أمة أخرى، سواء كانت إيطالية أو فرنسية أو ألمانية أو إنجليزية أو روسية، فهذا الإجراء لا يمكن إلا أن يحكم علينا بالدونية"(٢٢) .

وفى العشرينات، توصل كرلزا Krleža إلى نفس النتيجة، ولم يعبر عنها بنفس الألفاظ فحسب ولكن بنفس نبرة السخرية الساخطة واليائسة لشخص ليس بوسعه إلا الشعور بالسخط واليأس وقال: "أحد مشاعر الضعف التى يستشعرها المواطن الكرواتى الذى ينتهى إلى الطبقة البرجوازية الصغيرة والذى يعيش فى الوهم هو استشعاره بانتمائه الوطنى كجرح ملوث، وعشقه للمبالغة فى تقدير ذاته فى مجال الفن، وبصورة أدق فى مجال الشعر، وهو موضوع لا مجال للترحيب به [...] أيها البرجوازى الصغير المتأخر والمتخلف، إن الشعور الكرواتى، الذى يدعى الأرستقراطية، يعانى من عقدة نقص اجتماعى [...] ، نحن ننزل آخر درجات التخلف الريفى، وذكاؤنا ما هو إلا كلب ذيله

أمام الغرباء، بدناءة وبراءة الطفل، ونقدم الدليل، ونحن ندنو بهذه الطريقة، على أننا بالفعل ما نحاول أن ندفعه عن أنفسنا: التجسيد الحرفي بلا قيمة"(٢٣) .

صمويل بيكيت وهنري ميشو: المزاج المعادي للقومية

إن قيمة أى أصل قومي لا يمكن محوه، ولا يمكن لكتاب يرفضون تاريخهم ووسطهم الأدبى الأصلى الهروب منه، ولو بطريقة سلبية، يمكنها وحدها تفسير التشابه بين نصين من نصوص الشباب التي وقع أحدهما صمويل بيكيت والآخر هنري ميشو . وقد جاء الاثنان من حيز مسيطر عليه وأقاما فى العاصمة الأدبية لجاليهما اللغويين على التوالى – لندن بالنسبة للأول ، وباريس بالنسبة للثاني – وسعيا لتقديم نفسهما والحصول على الشهرة ، فقد طلب منهما – بوصفهما مؤلفين شابين يبحثان عن العمل والاعتراف – رسم صورة عن الأدب القومي الشاب في بلديهما.

ويعد "الشعر الأيرلندى الحديث"(٢٤) (Recent Irish Poetry) أحد النصوص الأولى التى نشرها بيكيت فى ١٩٣٤ فى مجلة بوكمان Bookman بعد وصوله بفترة قصيرة إلى لندن، ويقدم فيه بانوراما شبه تفصيلية للشعر الأيرلندى فى ذلك الوقت ، ووقع النص باسم مستعار وعبر فيه عن مواقفه الجمالية والأخلاقية، ولا سيما رفضه اتباع سبيل الفولكلور والكلتية ، وأشار بيكيت دون مواربة إلى أعدائه الأدبيين ، ويرفض كل التقليد القومي الذى نشأ مع ييتس واتبعه المفكرون الكاثوليك، والذى كان يتمتع بسلطة كبيرة فى بداية الثلاثينات، لدرجة أنه كتب: "هكذا يمكننا تقسيم الشعراء الأيرلنديين إلى فئتين: "هواة العصور القديمة"، وهم الغالبية، والباقين الذين يقارنهم السيد ييتس متلطفًا بسمك يرقد مختنقًا على الشاطئ"(٢٥) ، ويعد الموقف الاستفزازى المتعمد الذى اتخذه الشاب بيكيت مضاداً لتيار الإنتاج الشعرى السائد ، وقد استهدف مراراً – بطريقة مباشرة أو غير مباشرة – أكبر "الشعراء الغنائيين" الأيرلنديين، ألا وهو ييتس، والذى كان يبلغ من العمر آنذاك سبعين عامًا ، وحاصل على جائزة نوبل فى الأدب من أكثر من عشر سنوات ، وكان يتمتع بشهرة كبيرة ومحتفى به على المستوى العالمى، مكرماً فى كل مكان بوصفه أكبر شعراء اللغة الإنجليزية الأحياء وبطلاً قوميًا وصاحب أمجاد دولية مسلم بها ، وسخر بيكيت من الموضوعات الأسطورية للفولكلور الكلتى الإجبارية والمكررة، وأشار إلى كبار الكتاب الأيرلنديين: جامس ستيفنس James

Stephens ، وبادرايك كـولوم Padraic Colum ، وجـورج راسـيل Georges Russell ، وأوستن كلارك Austin Clarke ، وهيـجينز Higgins... ألخ ، ويعد الاستـهزاء بالشعـر الأسطورى - كمـا فـعل بيكيت فى "الشـعـر الأيرلندى الحـديث" (Recent Irish Poetry) ، بحـجـة رسم بانوراما عن الشـعـر الأيرلندى المعـاصـر - مـوقـفًا هرطوقيًا فى دبلن العشرينيات والثلاثينات التى تتسم بالكلتية والقومية، وكذلك وقف ميشو على نفس خط الدورة تمامًا عندما قدم - قبل ذلك بعشر سنوات - فى عام ١٩٢٤، فى "خطاب من بلجيكا"[٢٦] المنشور فى مجلة "ترنس أتلنتيك" (Transatlantic Review) الآداب البلجيكية إلى جمهور أمريكى. وبتكراره الكليشيه المؤسس للأدب البلجيكى المأخوذ، كما أظهر بيير بورديو [٢٧] ، عن تمثيل نمطى للرسم الفلامندى، ندد على الفور بهذا الكليشيه بوصفه المكان المشترك ("يمثل الأجانب عمومًا البلجيكى وهو جالس على طاولة على الرغم من أنه يأكل ويشرب ويعرف الرسامون من خلال جوردينز Jordaens، والمثقفون من خلال كاميل لومـونيه Camille Lemonier ، والسـائحون من خـلال "مانكـن بس"[٢٨] (Manneken Pis) وكحقيقة قومية: "إن عمل البطن والغدد واللعاب والأوردة الدموية يبدو عندهم -البلجيك- بطريقة واعية بوصفه متعة واعية ، وبترجمة سعادة الجسد إلى أدب، أصبحت هذه السعادة تمثل الجزء الأكبر من أعمالهم ، ويستتبع ميشو وأذكر فى هذا الصدد لومونيه كاميل Lemonnier Camille وجورج أكـهود Georges Eckhoud واوجين دمولدر[٢٩] "Eugène Demolder ، ويتعين فى هذا الصدد قياس وقاحة ميشو الذى عالج فى بضعة سطور وقحة ظاهريًا بعض الأمجاد الكبيرة للأدب البلجيكى ، وعرفنا فيما بعد- بفضل أحد النصوص الخاصة بسيرته الذاتية - إن كل كبار الكتاب المرتبطين بمجلة "بلجيكا الشابة" (Jeune Belgique) -التى تم تأسيسها فى ١٨٨١- كانوا غاية فى الأهمية بالنسبة له [٣٠] ، والحق أنه أعطى وجودًا لهؤلاء الكتاب (ولفر هاربن الذى تم ذكره على عجالة بعد ذلك)، الذين تم إقرارهم والمؤسسين لهذه المجلة، وفى المقابل وصف نوعًا من الغابة الأدبية المعاصرة ، وباستهزائه "بالطابع" البلجيكى الذى يتسم "بالطيبة والبساطة والتواضع"، فسر هذا الطابع بعقدة نقص بلجيكية غريبة: "فالبلجيكى يخشى الادعاء ويعانى من هوس الادعاء، وخاصة ادعاء الكلمات المنطوقة أو المكتوبة ، ومن هنا كانت لهجته - هذه الطريقة الشهيرة فى الحديث بالفرنسية ، والسر هو: أن البلجيكى يعتقد بأن الكلمات مدعية ، ولذا فهو يطمسها ويخنقها قدر استطاعته، حتى تصبح مسالمة، طيبة [...] ، إن العودة بصورة عامة إلى البساطة التى

تم استشعارها في الفنون تجد شباب المشتغلين بالأدب هنا على أتم استعداد، ويعملون بالفعل في هذا الاتجاه فالشعراء الحاليون في بلجيكا، والذين سأطلق عليهم طواعية ساهري البساطة وسيتعين على ذكرهم جميعًا"[٣١] في الفصل الخاص بالشعراء إذن في سياق نموذج متأثر للغاية بفرنسا وعن جان كوكتو"، يتسم عادة "بالتفاهة والسطحية وانحطاط اللغة"، ويذكر ميشو حوالي خمسة عشر اسمًا من بينها اسمه .

ونفكر مجدداً في الشاب بيكيت، الذي كان قد أرسل إلى الأمريكي صمويل بوتنام Samual Putuane، الذي كان يدير مع ادوارد تيتوس Edward Titus مجلة "ذيس كوارتر" (This Quarter) و ... قبل صمويل بوتنام أربعة من قصائد الشاب لضمها إلى مختاراته من الشعر الأوروبي الشبابي، تحت عنوان القافلة الأوربية[٣٢] ، وكان بيكيت قد أرسل موجزًا عن سيرته الذاتية كتبها عن نفسه يقول فيه: "صمويل بيكيت هو أكثر الكتاب الشبان الأيرلنديين أهمية وتخرج من كلية ترينيتي بدبلن، وعمل بالتدريس في الإيكول نورمال العليا بباريس Ecole Normale ، وهو عارف بأدب روما القديمة، وصديق لرودموز براون Rudmose - Brown ولجويس، واقتبس أسلوب جويس في شعره وتوصل إلى نتائج جديدة ، وكان لميلوله الشعرية الغنائية الفضل في تعميق فنه بفضل تأثير جويس وبروست والأسلوب التاريخي"[٣٣] ، أما أسلوب ميشو في الحديث عن نفسه فهو أكثر تواضعًا: "على سبيل الخطأ، تم الحكم على هنري ميشو بأنه شاعر [...] ، وإذا كان هناك شعر، فهو الحد الأدنى الذي يبقى في كل عرض إنساني حقيقي ، إنه كاتب مقالات [...] "[٣٤]، ودافع بالفعل عن فرنز هيلنز Franz Hallens ، الروائي والشاعر والناقد الذي يدير مجلة "الأسطوانة الخضراء" (Le Disque vert) والتي نشر فيها مقالاته .

ومنذ نصوصهما الأولى، عبر هذان الشاعران الشابان، عن نفس الموقف العام الرافض للحيز الأدبي القومي بنفس المسافة النقدية مماثلة ونفس السخرية من سابقيهم الذين يحثون بطبيعة الحال على مقارنة خط سيرهم بوصفهم شعراء في المنفى، قرروا الانفصال عن محافل بلادهم الأدبية ، بيد أن عدم الاكتراث الذي يظهرونه يعبر عن ابتعادهم عن حيز أدبي قومي وفي الوقت نفسه انتمائهم له: فحتى أكثر الكتاب الدوليين، على الأقل في فترة بدايات أعمالهم تم تعريفهم – بالرغم من كل شيء . بحيزهم الأدبي والقومي الأصلي .

التبعيات السياسية

يعد التأسيس في صورته الوطنية أو القومية - إذن "التأميم" - سمة مؤسسة للآداب "الصغيرة"، كما يعد في الوقت نفسه الأثر "الحي" ودليل العلاقة الضرورية للارتباط، في زمن حركات التمرد الدولي ومحاولات التباعد بين الأدب والأمة ، وكلنا يعلم - على سبيل المثال - إن حركة النهضة الأدبية الأيرلندية، استكملت بطريقة ما مسيرة حركة القومية السياسية ، وكان سقوط بارنل Parnell وانتحاره عام ١٨٩١ ، ذلك الزعيم الوطني الأيرلندي، هذا "المحرض الكبير" الذي جسد في ذلك الوقت أملاً سياسيًا عميقًا في كل أيرلندا، وقد استبعد أي حل سياسي مقبول، تاريخًا لفشل شكل من العمل السياسي ، ومن ثم تعد النهضة الأدبية إشارة إلى خيبة أمل سياسية لجيل ثقافي ، وظهر الانتقال من القومية السياسية إلى القومية الثقافية (ولا سيما الأدبية)، في هذا البلد شديد التأسيس الذي اعتاد منذ فترة طويلة المعارك القومية ، بوصفه استكمالاً لنفس الغايات بطرق مختلفة ، أو بالأحرى، صارت المسألة القومية - والسياسية بالتحديد - الرهان المحوري الذي قسم الحيز الأدبي، واضحًا من ناحية الأنجلو أيرلنديين البروتستانت - وعلى رأسهم بيتس - الذين كانوا يدعون إلى الثقافة أكثر من كونهم سياسيين، ومن الناحية الأخرى المثقفين الكاثوليك وهم سياسيون، مناضلون من أجل الواقعية الجمالية (والسياسية) ، "ويعد اتصال الكتاب الأيرلنديين بالسياسة" لاستخدام تعبير كافكا المتعلق "بالآداب الصغيرة - سواء لرفض هذا الاتصال أو للاستفادة منه - أمرًا دائمًا".

وإذا كانت الحركة الأدبية قد حلت خلال بضعة سنوات محل المعركة السياسية، فقد قدمت لها أيضًا أسلحة أخرى بصورة ما؛ كان متمردو أعياد ميلاد عام ١٩١٦ في نفس الوقت قراء متحمسين لنصوص بيتس وسينج ودوجلاس هيد Douglas Hyde ، وعدد كبير من زعماء هذا التمرد الذي تم قمعه بالدماء كانوا من المثقفين ونذكر من بينهم باتريك بيرزو Patrick Pearse وماك دوناغ Mac Donagh . ويذكر جورج راسيل في ١٩٣٤: "أنا الذي أعرف مدى عمق حب بيرز للبطل الأسطوري كوشولان(٣٥) Cuchulain الذي اكتشفه أوجريدي O'Grady أو ابتكره .."(٣٦) ، وتاريخ الحركة نفسها سياسي، بما أن تمرد أعياد ميلاد سنة ١٩١٦ يمثل تحولاً في الإبداع الروائي والشعري ، وانسحب بيتس في ذلك الوقت بنوع من الابتعاد الأرستقراطي والروحي ، وبحث عن الاستقلال

فى الانسحاب الحزين، فى مواجهة الواقعية الأدبية التى استوعبتها الواقعية السياسية تماماً.

وأعطى تسييس الحيز الأدبى الأيرلندى قوة لاستقلاله: فكان حتى ١٩٣٠ حيزاً بعيداً عن المراكز الأدبية الأوروبية، واقعًا تحت سيطرة لندن التاريخية والسياسية، وكانت الاختيارات الأدبية لكتاب دبلن تتم - إلى حد كبير - وفقًا لمواقفهم إزاء المحافل الإنجليزية، وأعطى تباعدهم ورفضهم الخضوع للمتطلبات الجمالية والنقدية للعاصمة البريطانية قيمة لوزن المحافل والنواميس اللندنية فى المناقشات الأدبية الأيرلندية، ومنعت هذه التبعية تحويل وصف هذا الحيز - كما يحدث بالنسبة للتحليل الأدبى الذى يخلط بين الحدود القومية وحدود الحيز الأدبى - إلى مجرد ظواهر أدبية تتطور فى دبلن.

وداخل هذه الأحياز المعدمة، يحكم على الكتاب بتناول موضوع قومى أو شعبى: فيتعين عليهم تطوير الأحداث والتاريخ والخلافات القومية والدفاع عنها وتمثيلها، حتى ولو تم ذلك عن طريق نقضها، وعادة ما يتعلق هؤلاء الكتاب بالدفاع عن الفكرة عن بلادهم، ومن ثم يلتزمون بصياغة أدب قومى، وتعد أهمية الموضوع القومى أو الشعبى فى إنتاج أدبى قومى أفضل قياس لدرجة تبعية حيز أدبى سياسياً، ويظل الموضوع المحورى الذى تنتظم من ثم حوله غالبية المناقشات الأدبية داخل هذه الأحياز الآخذة فى الظهور - ويختلف ظهورها باختلاف تاريخ استقلالها السياسى وأهمية مواردها الأدبية - هو موضوع الأمة واللغة والشعب ولغة الشعب، والتعريف اللغوى والأدبى والتاريخى للأمة، ويعد الأدب سلاحاً للحرب أو للمقاومة الوطنية فى المناطق الواقعة تحت سيطرة سياسية، "فعندما فقدت كوريا سيادتها بسبب ضم اليابان لها (عام ١٩١٠) تحمل الأدب وحده عبء استعادة هذه السيادة، وكانت هذه المهمة - إلى حد ما - نقطة البداية"[٢٧]، ووضع الكتاب كتابتهم لخدمة الأمة والشعب وذلك لتحملهم مسئولية إقامة نوعية لا يمكن التصرف فيها أو تحديد لغة أو وضع أسس ثقافة قومية فريدة، وأصبح الأدب قومياً أو شعبياً، فى خدمة الفكرة القومية، يناط به وضع الأمة الجديدة فى مصاف كل الأمم التى تتمتع بوجود واعتراف أدبيين، وهكذا يتم تشكيل صفوة كتاب وتاريخ وسلف عظيم ومؤسس .. إلخ. ويستخلص ميلان كوندرا: "الأمة الصغيرة تشبه العائلة الكبيرة ويحلو لها أن يطلق عليها هذا [...]، وفى العائلة الكبيرة للأمة الصغيرة، يقيد الفنان بطرق عديدة، وبخيوط متعددة، فعندما عاب نيتشه علانية الطابع

الألماني، وعندما أعلن ستندال تفضيله إيطاليا على وطنه، لم يشعر أي ألماني أو أي فرنسي بالإهانة، ولكن في المقابل لو جرؤ يوناني أو تشيكي على التفوه بنفس هذا الكلام، للعنته عائلته بوصفه خائنًا بغيضًا"(٣٨) .

وتولد العلاقة مع الصراع القومي تبعية إزاء الجمهور القومي الجديد، ومن ثم غياب شبه كامل للاستقلال ، وهذا ما يفسر "الفضائح" المتعددة، التي حدثت في أيرلندا في بداية القرن، والتي أثرت في حياة مسرح الآباي، وهو أحد المؤسسات القومية في أيرلندا المحتلة، التي يرتادها العديد من المناضلين القوميين الذين كانوا يلتقون فيها لأسباب سياسية ، وكل ما كان يمكن أن يبدو وكأنه يدين أسطورة البطولة القومية أو الرواية المؤسسة للأمة كان يقابل على الفور بالرفض من قبل جمهور غاضب، مانعًا بذلك أي شكل من أشكال استقلال الكتاب ، وأظهر العنف الذي سبق أول عرض في ١٩٠٧ "لمهرج العالم الغربي" (Baladin du monde occidental) لسينج، هذا الغياب شبه التام للاستقلال، وهذه التبعية المؤسسة إزاء الجمهور الوطني والمعركة القومية ، وفي ١٩٢٣ أيضًا ، عند تقديم عروض "ظل قاتل" (The Shadow of a Gunman) لأوكيسي O'Casey، تم إضافة ملحوظة إلى البرنامج تخطر الجمهور بأن: "أي طلق ناري يُسمع خلال العرض هو جزء من السيناريو ، برجاء أن يبقى الجمهور في مكانه"(٣٩) ، ويتعين الإشارة إلى أن المسرحية قد عرضت في أبريل ١٩٢٣ ، بينما كان تبادل إطلاق النار في الحرب الأهلية لا يزال مستمرًا وسردت على المسرح أحداث كانت قد جرت منذ حوالي ثلاث سنوات ، وعلى أي حال تم إرجاع "الأثر الواقعي" – مباشرة وفي الحال – إلى الموقف السياسي لا إلى التقنية المسرحية النوعية . وجويس الذي طالب بموقف مستقل إزاء المعايير الشعبية بإدانته بديهية "الواجب القومي" الذي يقع على عاتق الكتاب القوميين، ندد بالتحديد، في المقالة النقدية العنيفة التي صدرت عام ١٩٠١ ضد المسرح الأدبي الأيرلندي "يوم الدهماء" بخضوع المبدعين لذوق الجمهور: "إن شيطان الشعب أخطر من شيطان السوقية [...] ، ولم يعد المسرح الأدبي الأيرلندي اليوم سوقًا يملكه دهماء أكثر أجناس أوربا تخلفًا [...] ، وتتربع السوقة المسالمة الشديدة الأخلاقية في الشرفات والمقصورات في المسرح، مهمهمة بالتأييد [...] ، وإذا ما تحايل فنان للحصول على تقدير الدهماء، فلن يفلت من عدوى تقديه الأعمى وحبه للوهم، وإذا ما انضم إلى حركة شعبية فسوف يتحمل هو كل المسئولية"(٤٠) .

وخلافًا لما يجرى فى البلدان الأوروبية القديمة التى تعانى من الانحطاط وتشهد إعادة ظهور قوميات ارتدادية وطانية، تتسم القوميات الجديدة بالمناوأة السياسية، وذلك لقيامها فى مواجهة فرض سياسى مركزى لإمبريالية ، وعلى غرار القوميات – السياسية والثقافية – التى لا تتساوى، فى الشكل والمضمون، وتختلف وفقًا للأقدمية القومية، نجد أن الكتاب الذين يطالبون بدور قومى فى الأحياز الحديثة – مثل سينج و أوكيسى ودوجلاس هايد فى أيرلندا فى بداية القرن العشرين – يحتلون انطلاقًا من هذا الواقع موقعًا معقدًا لا أكاديميًا ولا محافظًا ويناضل هؤلاء – بوسائل مختلفة ظاهريًا – لفرض استقلالهم ولكل من ينقصهم تراث أدبى وتقليد راسخ، الذين سلبت لغتهم وثقافتهم وتقليدهم الشعبى، ليس هناك أى مخرج سوى الدخول فى صراع سياسى، بغية الاستيلاء على الأدوات النوعية (مع المجازفة باحتمال التلاشى فى تقليد أدبى آخر). وستكون الأسلحة الأساسية فى هذا الصراع هى الشعب ولغته (المفترضة أو المطالب بها) .

ولا يتغير معنى الرهانات السياسية إلا عندما يؤكد المجال الأدبى استقلاله إزاء المتطلبات القومية والسياسية ، ويظهر كتاب مناهضون للقومية أو لا قوميون ، مثل جيمس جويس أولاً ثم بيكيت فى أيرلندا اللذين – بقلبهما بطريقة ما قطبية الحيز – زجا بالقوميين مرة أخرى فى التبعية السياسية، والتأخر الجمالى والاصطلاحية.

واعتبارًا من النصف الثانى من القرن التاسع عشر، كان على كتاب الأحياز الأكثر ثراء – فى الواقع – الحصول على شكلين للاستقلال: استقلال سياسى ؛ لإعطاء وجود لأمة سياسية والمشاركة بهذه الطريقة فى الاعتراف بها سياسيًا على المستوى الدولى، واستقلال أدبى خالص، ولا سيما بفرض لغة قومية – شعبية . وبالمشاركة بأعمالهم، فى عملية إثراء الأدب ، وفى البداية، بغية التحرر من السيطرة الأدبية التى تمارس على المستوى الدولى، يتعين على كتاب الأمم الشابة الارتكاز على قوة سياسية، وهى قوة الأمة، مما يؤدى بهم إلى اعتماد ممارستهم الأدبية – بطريقة جزئية – على رهانات سياسية قومية ، ولذا فإن حصول هذه البلدان على استقلالها الأدبى يمر فى البداية بحصولها على استقلال سياسى، أى عن طريق ممارسات أدبية وثيقة الصلة بالمسألة القومية ؛ ومن ثم لا نوعية ، ولا يمكن الشروع فى الصراع من أجل الحصول على الاستقلال الأدبى الخالص إلا عند تراكم حد أدنى من الموارد ومن الاستقلال السياسى .

وفى الأحياز الأقدم، ولأسباب ترتبط بالأوضاع عامة تتوقف أحيانًا عملية الاستقلال بعنف، مما يؤدى بالمفكرين إلى نفس خيارات مبدعى الأمم الآخذة فى الظهور ، فوصول ديكتاتور عسكرى إلى السلطة كما شاهدنا، حتى فى أوربا، فى إسبانيا والبرتغال، أو قيام نظم شيوعية فى أقطار أقل قدمًا أدبيًا، مثل أوربا الوسطى أو الشرقية، يؤدى إلى نفس ظاهرة "التأميم" والتسييس المكثف (وبالتالى التهميش) على المستوى الأدبى ، ففى زمن الديكتاتوريتين الفرنكية والسلازارية، خضع الحيزان الأدبيان الإسبانى والبرتغالى اللذان ضمتهما المحافل السياسية، عن طريق الرقابة أو فرض مضامين وأشكال بعينها ، وعلى الفور تحول الكتاب إلى أدوات أو خضعوا للرقابة، وتم القضاء على كل مظاهر الاستقلال الجمالى (والسياسى)، كما علقت العملية التاريخية للفصل بين المحافل السياسية والقومية ، وفى مثل هذه الظروف، حكم على الأدب بالرجوع إلى الحدود الضيقة لتعريف سياسى – قومى خالص – بما فى ذلك بين معارضى النظام ، وفى هذا الوضع الذى تم فيه استبعاد أى وساطة وأى تبعية، وجد المبدعون أنفسهم أمام خيار مميز للعوالم الآخذة فى الظهور: إنتاج أدب سياسى يخدم المصالح القومية أو المنفى .

ويتعين فهم ما حدث فى فرنسا بين عامى ١٩٤٠ و ١٩٤٤ من نفس هذا المنطق ؛ فبالفعل، خلال كل فترة الاحتلال الألمانى، فقد الحيز الأدبى الفرنسى بطريقة عنيفة كل استقلاله، وخضع فجأة للرقابة والقمع السياسى والعسكرى . وفى بضعة أشهر، تم إعادة تعريف مجمل الرهانات والمواقف، وكما هو الحال بالنسبة للأحياز الآخذة فى الظهور الأكثر عوزًا، أصبح الاهتمام القومى – الذى تم تهميشه منذ وقت طويل لصالح رؤية مستقلة للممارسات الأدبية – مرة أخرى أولوية تتشكل من حولها مجمل المواقف الفكرية: فكما حدث داخل الآداب "الشابة"، يمر الصراع الرامى إلى استعادة الاستقلال الأدبى بداية بمرحلة صراع لتحقيق الاستقلال السياسى للأمة ، ومنذ ذلك الحين، نشهد انقلابًا ظاهريًا للأوضاع . وكما أوضحت جيزيل سابيرو[٤١] (Gisele Sapiro) فمنذ ١٩٣٩ تحول الكتاب الفرنسيون الأكثر استقلالاً قبل الحرب، أى الأكثر تمسكًا بالشكلية، والأقل سياسية إلى الأكثر "قومية"، أى الذين ناضلوا إلى جانب المقاومة، والدفاع عن الأمة ضد المحتل الألمانى والنظام النازى ، وتخلى هؤلاء الكتاب مؤقتًا عن الشكلية المستقلة بغية الصراع السياسى لتحقيق الاستقلال للمجال الأدبى ، وعلى النقيض من ذلك وقف الكتاب شديدو "القومية" قبل الحرب، والأقل استقلالاً، بصورة إجمالية فى صف التعاون .

وبعيداً عن هذه المواقف السياسية غير العادية، يتعين عدم الخلط بين الأدباء "القوميين" المنبثقين من أمم أدبية "صغيرة" و"القوميين" (أو الوطنيين) المنبثقين من الأحياز الأدبية الأكثر ثراء . وتعد التيارات الأكاديمية القوية الخالدة فى الأحياز الأدبية الأكثر قدمًا - فى فرنسا وبريطانيا العظمى على سبيل المثال - الدليل على نسبية الاستقلال الشديدة حتى داخل هذه العوالم المشهورة باستقلالها وكذلك على استمرار تمتع القطب القومى بالقوة ، فهم كتاب يجهلون حتى الآن وجود حاضر أدبى، مستبعدون هم منه، ويقومون أحيانًا بشن الحرب عليه بصورة عنيفة ، وينتجون بأدوات الماضى نصوصًا "قومية" ، فيوجد حتى يومنا هذا دولية أكاديمية مازالت تدعو إلى حنين للممارسات الأدبية القديمة باسم مجد أدبى مفقود ، وهم كتاب مركزيون وثابتون، يجهلون تجديدات الحاضر الأدبى وابتكاراته ، وغالبًا ما يكونون أعضاء فى لجان حكم أدبية أو رؤساء لجمعيات كتاب (وطنية)، إنهم يصنعون ويسهمون فى إنتاج - ولا سيما عن طريق الجوائز القومية مثل جائزة جونكور - المعايير الأكثر تقليدية والأكثر "قدمًا" بالنسبة للمعايير الأخيرة للحداثة: ويقوم هؤلاء الكتاب بإقرار أعمال توافق فئاتهم الجمالية ، وفى البلدان "القديمة"، يكون المفكر القومى أكاديميًا على المستوى الأسلوبى، وذلك لاقتصار معرفته على التقليد القومى .

ولا يوجد أى قاسم مشترك بين الامتثالية والمحافظة القومية الخاصة بالأكاديميين الفرنسيين أو الإنجليز أو الإسبان وبين صرا ع الكيبكيين والقطالونيين السياسى والأدبى لنيل استقلالهم القومى ، ويظل كتاب هذه المجتمعات - أيًا كانت المكانة التى يحتلونها فى حيزهم، بما فيهم المواطنون العالميون أو المناوئون - متعلقين - لدرجة ما - بضرورة الوفاء الوطنى، أو على الأقل، يستمرون فى تحديد موقفهم بالنسبة للمناقشات الداخلية ، وبإخطارهم بأولوية المشاركة فى بناء الأمة الرمزية، يحتل الكتاب وعلماء النحو واللغويون والمفكرون الخط الأول فى المعركة لإعطاء "علة وجود"، كما يقول راموز، للأمة الناشئة .

وهكذا يأخذ الكتاب شكل المتحدث باسم الشعب (بمعناه الحقيقى)، فى هذه العوالم التى لا يتم فيها التمييز بين الأقطاب السياسية والأدبية ، وأكد الكينى نجوجى واثيو نجو Ngugi Wa Thiongo منذ الستينيات: "أعتقد أنه قد حان الوقت، ليبدأ الكتاب

الأفارقة أيضاً في الحديث بلغة العمال والفلاحين"[٤٢] . وفي نيجيريا دافع شينوا أشيب Chinua Achebe من جانبه – وفقًا لتعبيره الخاص – عن "أدب سياسي" وضرورة التفرغ "لفن تطبيقي" لتجنب ما يطلق عليه مأزق "الفن الخالص"[٤٣] ، ويفسر بديهيا هذا الموقف الجمالي والسياسي (القومي) في الوقت ذاته مفهومه، والذي أعاد تأكيده مراراً، الدور الذي يناط بالكاتب في الأمم "الشابة" ، ومقالتاه الشهيرتان المنشورتان في منتصف الستينات : "الروائي بوصفه معلماً"[٤٤] ، و"دور الكاتب في أمة شابة"[٤٥] – اللتان ناقشهما المفكرون الأفارقة باستفاضة – تعرضان بوضوح مفهومه عن الكاتب المعلم وصانع الأمة: "لا يمكن لكاتب أن يتوقع إعفاءه من مهمة إعادة تعليم الجمهور وتجديده ، ويتعين عليه بالفعل قيادة مسيرة شعبه ، لأنه بعد كل شيء [....] النقطة الحساسة لمجتمعه"[٤٦] ، وباعتبار نفسه رائداً أدبياً، يجد الكاتب نفسه في خدمة البناء القومي ، وهكذا أصبح شينوا أشيب راوي تاريخه القومي وحافظة شأنه في ذلك شأن ستانديش أوجرادي Standish O'Grady ودوجلاس هايد، مؤرخي الأمة والأدب الأيرلنديين في نهاية القرن التاسع عشر ، واستهدف من ثلاثيته الروائية المنشورة بين عامي ١٩٥٨ و١٩٦٦ إعادة رسم تاريخ نيجيريا منذ بدايات الاستعمار وحتى الاستقلال ، وروايته الأولى "الأشياء تقع بعيدة عن بعضها" (Things Fall Apart) (١٩٥٨)[٤٧]، أحد الأعمال الأفريقية النادرة التي حققت أعلى مبيعات (بيع أكثر من ٢ مليون نسخة)، تتناول علاقات المبشرين الأوائل بسكان مدينة أيبو، وتوصل إلى تقديم وجهتي النظر المتناقضتين وتفسيرهما: ولاحتلاله موقعاً متوسطاً، أي موقع الوسيط، علل الواقع والحضارة الأفريقيين، مستخدماً اللغة الإنجليزية ، وهذه الرواية التي تتسم بالواقعية والتعليمية . والإقناع والقومية تصبو إلى هدفين: استعادة نيجيريا لتاريخها القومي، وتعليمه للشعب .

وفي ظل غياب الاستقلال، يختلط دور المؤرخ – الذي يعرف كتابة الحقيقة التاريخية ويسجلها ويشكل بروايته – أول تراث ثقافي قومي ودور الشاعر ، فالشكل الروائي هو أول دعامة للرواية التاريخية وللملحمة القومية ، وقد أكد ذلك كافكا من قبل فيما يتعلق بتشكوسلوفاكيا الوليدة: تعد مهمة المؤرخ الوطني – هي الأخرى – مهمة أساسية، في تشكيل ملكية أدبية[٤٨] .

جماليات قومية

قال جويس قديماً إن الكاتب الوطنى أو القومى يجد صعوبة فى الهروب من "حب الوهم"، وهى تسمية أخرى للواقعية، الذى يمنحه للشعب، وبالفعل، يتعين الحديث اليوم عن هيمنة حقيقية "للواقعية" بكل أشكالها ومظاهرها وتسمياتها : طبيعية ، جديدة، رسمية، عمالية، اشتراكية ... فى الأحياز الأدبية الأكثر عوزاً، أى الأكثر تأسيساً . وظهر هذا الفرض التدريجى لجمالية أدبية شبه فريدة فى ملتقى ثورتين: إحداهما أدبية والأخرى سياسية ، ولذا بالرغم من بعض الاختلافات، نجد نفس الافتراض - "الواقعية" أو "الوهمية" - المشترك بين الأحياز الأدبية الآخذة فى التشكل والأحياز الخاضعة لرقابة سياسية: فالواقعية الجديدة - فى صورتها القومية أو الشعبية - تستبعد أى شكل للاستقلال الأدبى وتخضع الإنتاج الأدبى للنفعية السياسية ، مما يشكل دليلاً إضافياً على التبعية الأساسية للواقعية الأدبية: ونجد هذا الدليل أيضاً فى كل الإنتاج الأدبى أو شبه الأدبى الخاضع للقوانين التجارية لسوق النشر (القومى وخاصة الدولى) ، ويعد ذلك بطريقة ما انتصاراً لما أطلق عليه رولان بارت "الأثر الواقعى"، وميكائيل ريفايتر Michael Riffaterre "أسطورة الواقع"(٤٩) ، وتعد "الطبيعية" التقنية الأدبية الوحيدة التى تعطى إيحاء بالتطابق بين المكتوب والواقع ، ويحدث الأثر الواقعى عقيدة تفسر، بصورة كبيرة، استخدامه السياسى بوصفه أداة سياسية أو أداة نقدية ، وقد تم تصور "الطبيعة كآخر نقطة للمطابقة بين الحقيقة والخيال، فهى أقدر المذاهب على تحقيق المصالح والأهداف السياسية"، وجسدت "الرواية البروليتارية" التى دعى إليها السوفييت هذه العقيدة الأدبية والسياسية(٥٠) . ويعد الالتزام القومى الذى يربط بين الجمالية الواقعية الجديدة وبين استخدام لغة "قومية" أو "شعبية" أو "عمالية" أو "ريفية" تجسيداً لتبعية الكتاب الأدبية فى الأحياز الأدبية الواقعة تحت وصاية سياسية .

ووصف الكاتب الإسبانى خوان بينت بوضوح موقفاً مشابهاً فى إسبانيا الفرنكية ، أدب خاضع تماماً للدكتاتورية ويمكن قياس تبعيته نفسها، سواء بين المفكرين الذين يشاركون فى النظام أو الذين يعارضونه، باحتكار الجمالية الواقعية الجديدة: "ففى الأربعينات(٥١)- باختصار- كان الأدب "يمينا"، أدب "طوباوى"، يؤيد النظام الفرنكى، كان نوعاً من الإجماع الذى لا تواجهه أية معارضة [....] ثم بدأت الواقعية الاجتماعية

اعتباراً من الخمسينيات، وكانت واقعية "يسارية" تمثل الرواية السوفيتية أو الوجودية الفرنسية ، وصنعوا – بطريقة ساذجة – أدب معارضة، لكن دون أى نقد مفتوح للنظام بسبب الرقابة – دون شك – وتناولوا موضوعات كانت تدخل آنذاك في مجال المحرمات: "الأثرياء الجدد والصعوبات التى تواجه الطبقة العمالية"(٥٢) .

وتحدث دانيلو كيش بنفس الطريقة عن مفترضات يوغوسلافية تثير الأدبية فى مجلة صادرة فى بلجراد في السبعينيات : "لا توجد أية معضلات فى ضاحيتنا، فكل شيء واضح وضوح الشمس: فيكفى الجلوس إلى الطاولة ووصف رجل الشارع، هذا النموذج الشجاع، ووصفه عندما يفرط فى الشراب ويضرب زوجته ويتخذ موقفًا أحيانًا مؤيداً للسلطة وأحيانًا أخرى معارضًا لها، وكل شيء سيكون على ما يرام ، وهذا ما يطلق عليه أدب حي ملتزم، هذا الفن البدائى الواقعى الجديد الذى ينقل عادات وتقاليد القرية من أفراح وسهرات وجنازات وجرائم قتل وعمليات إجهاض، كل ذلك كما يقال باسم الالتزام، وباسم إرادة حضارية ونهضة أدبية جديدة"(٥٣) .

وفى هذه العوالم الأدبية شديدة الارتباط بالمحافل وبالإشكاليات السياسية، تعد الشكلية فى أغلب الأحيان ترفا تنعم به الدول الواقعة فى المركز، التى تجاوزت مرحلة طرح مسألة القومية والالتزام ، ويقول دانيلو كيش: "لأن هذا المفهوم الذى ننادى نحن به أيضًا والذى يقول بأن الأدب سيصبح أو لن يصبح ملتزمًا، يظهر إلى أى درجة تسربت السياسية عن طريق كل مسام جلد الإنسان، واجتاحت كل شيء وكأنها فيضان ، وإلى أى حد أصبح الإنسان أحادى الأبعاد وضعيف الفكر ، وإلى أى حد انسحب الشعر ليصبح ميزة يتمتع بها الأغنياء و"المنحطون القدماء" – القادرون على هذه الرفاهية – في الوقت الذى فيه نحن ..."(٥٤) ، وبهذه الطريقة يصف ما يحدث فى يوغوسلافيا من فرض التقليد الأدبى والنظام السياسى والتاريخى والوزن السياسى للاتحاد السوفيتى لبديهية جمالية أدبية قومية ، ويرى أن الواقعية الاشتراكية تضاعف من سيطرة روسية على الصرب: "ففى يومنا هذا، تتلاقى أسطورتان: البنسلفانية (المحافظة) والأسطورة الثورية ، الكومنترن ودوستويفسكى"(٥٥) ، وتتسم هذه التبعية الهيكلية التى تخضع الممارسات الأدبية لمحافل سياسية بتكرار وإنتاج نفس الفرضيات السردية التى يدعى إليها بوصفها قومية فقط(٥٦) ، وبتعبير آخر، فإن هذه الواقعية التى يتم تطبيقها باسم الالتزام السياسى هى فى الواقع قومية أدبية يتم حجبها بوصفها واقعية قومية .

ففى كوريا – على سبيل المثال – حيث نجد كل الأدب قومياً (٥٧) يتأكد جزء كبير من الشعر بوصفه "واقعياً". وهكذا، أصدر الشاعر سين كيونجينم Sin Kyongnim فى ذات الوقت دواوين شعر واقعى مثل فيها كل من يمكن الإشارة إليه بكلمة "شعب" أو "جماهير". ويقول باتيرك مورروس Patrick Maurus: "إنه واحد منهم، ويعتقد فى أن واجبه يتمثل فى سرد أغانيهم وقصصهم، أياً كان الألم الذى تعبر عنه"، ونشر كذلك دراسات ودواوين وأغانى شعبية جمعها فى مسجل حتى ينشرها ويستوحى منها فى كتابته"(٥٨).

ويصف كارلوس فونتس Carlos Fuentes الأدب المكسيكى فى الخمسينيات بعبارات شديدة الشبه، أو على الأقل وفقاً لمنظور دلالى متقارب مع الاشتراكية، والواقعية ومناهضة الشكلية، ويقول فى كتابه "جغرافية الرواية": كان على الرواية فى المكسيك تلبية ثلاثة متطلبات تبسيطية وهى ثلاثة تفرعات ثنائية تم اعتبارها كحاجز عقائدى يعوق إمكانية الرواية نفسها:

١– واقعية فى مواجهة التعصب، بل فى مواجهة موطن الخيال.

٢– قومية فى مواجهة المواطنة العالمية.

٣– التزام فى مواجهة الشكلية وفى مواجهة الفن للفن والأشكال الأخرى لانعدام المسئولية الأدبية (٥٩)، وأدينت أول مجموعة قصص قصيرة كتبها فونتس بعنوان "الأيام الملثمة" بصورة منطقية بوصفها لا واقعية ومتغربة وغير مسئولة.

وهكذا يتسنى لنا فهم كيف يرتبط مضمون النصوص الأدبية بالمكان فى البنيان العالمى للحيز القومى الذى ينبثق منه، وتتميز التبعية السياسية للأحياز الأدبية الآخذة فى الظهور بلجوئها إلى جمالية نفعية وأشكال سردية أو روائية أو حتى شعرية أكثر تحفظاً بالنسبة لمعايير الحداثة الأدبية، وعلى النقيض من ذلك – وكما حاولت إظهار ذلك – تقاس درجة استقلال الأقطار الأكثر أدبية بصفة خاصة بنزع الطابع السياسى عن الرهانات الأدبية، بمعنى بعدها شبه العمومى عن الموضوعات الشعبية أو القومية وبظهور النصوص التى يطلق عليها "خالصة"، مجردة من أى "وظيفة" اجتماعية أو سياسية ومحررة من ضرورة المشاركة فى تشكيل هوية أو خاصية قومية، وبالتناظر، بتطور بحث شكلى وأشكال خالية من أى رهان لا نوعى، ومناقشات خالية من أى رؤية

غير أدبية للأدب ، ويتوصل دور الكاتب نفسه إلى الانتشار خارج مجال النبوة الملهمة ودور الرسول الجماعي والزعيم القومي التى تناط به فى الأحياز قليلة الاستقلال.

ولا تظهر الاهتمامات الشكلية، أى ذات النوعية الأدبية والمستقلة، في الآداب "الصغيرة" إلا في مرحلة ثانية، بعد تكدس الموارد الأدبية الأولى وظهور نوعية قومية، مما يمكن أول الفنانين الدوليين من إدانة الفرضيات الجمالية المرتبطة بالواقعية والارتكاز على النماذج والثورات الجمالية المعترف بها في خط جرينتش .

كافكا أو "الارتباط بالسياسة"

يعد كافكا - بلا شك - واحداً من أول من فهموا أن كل الآداب "الصغيرة" يمكن (ويتعين) التفكير فيها وفقًا لنفس التصورات ، وأن نفس النظرية عن موقفها وصعوباتها النوعية لا يمكنها إلقاء الضوء بفضل السمات المتكررة لإحدى هذه الآداب على ما لم نلاحظه في أدب آخر فحسب بل تساعد الحلول التى تم التوصل إليها فى أحدها في إيجاد مخرج جمالي وقومي لآخر، وذلك بفضل التعقيد غير العادى للموقف اللغوى والقومي والثقافي والجمالي الذى كان يتعين عليه مواجهته ، وكذلك بفضل رقي الخلافات الفكرية والسياسية التى يثيرها هذا الموقف ، وبوصفه مفكراً يهودياً عاش في براج في نهاية القرن التاسع عشر ، وكان كافكا في قلب التساؤلات الإمبراطورية النمساوية وصراعاتها ، وبعيداً عن كونه هذا الكاتب الواقع خارج الزمن والتاريخ - كما أراد البعض وصفه - فقد أصبح - بطريقة ما - منظراً تلقائيًا لما أطلق عليه تحديداً الآداب "الصغيرة"[٦٠] ، وذلك بوصفه ما كان يراه في مجال الممارسة في تشكوسلوفاكيا الوليدة داخل الحركات السياسية والأدبية اليديشية(*)، أى الآليات المعقدة التى سمحت الآداب القومية الجديدة بظهورها ، ولم تكن المسألة القومية أكبر الاهتمامات السياسية فى كل الإمبراطورية النمساوية فى الفترة ما بين ١٨٥٠ و١٩١٨، ولكنها طبعت كل الإشكاليات الفكرية والجمالية بطابع خاص - وهكذا، عندما شرع كافكا - في الخامس والعشرين من ديسمبر سنة ١٩١١، عشية حرب تشكوسلوفاكيا واستقلالها- فى وصف الآداب "الصغيرة" في يومياته بغية إيضاح الآليات العامة لظهور الآداب القومية

(*) لغة عبرية ألمانية ينطق بها يهود أوربا الوسطى (المترجمة) .

الصغيرة، بدأ بالمقارنة الصريحة بين الأدبين اليديشي والتشيكي ، وكان قد اكتشف لتوه - بانبهار - المسرح اليديشي بفضل فرقة مسرحية جاءت من وارسو ويديرها إسحق لووى Isak Lowy، وكتب يقول: "هذا هو ما تعلمته من لووى عن الأدب اليديشي الحالي في وارسو، وما توحي به بعض الشخصيات جزئيًا عن الأدب التشيكي الحالي"(٦١) ، وقد سمحت له معرفته الوثيقة والحميمة لظهور الأدب القومي التشيكي في هذه السنوات بفهم السمات "القومية" للنصوص والمسرحيات اليديشية، ويشير ماكس برود Max Brod في هذا الصدد إلى أن كافكا كان يتابع "أدق تفاصيل الأدب التشيكي"(٦٢) .

وقد أدى به ذلك إلى وصف الموقف السياسي بالضرورة لكتاب الدول الناشئة وهذا ما أطلق عليه - في جدول تحليلي يلخص مواقفه - "الاتصال بالسياسة"(٦٣) عدداً من الظواهر السياسية التي تلازم نشأة أدب قومي: "حركة العقول: تضامن [...] داخل الضمير القومي، الفخر والتأييد اللذان يقدمهما أدب لأمة في مواجهة نفسها ومواجهة العالم المناهض الذي يحيط بها .."(٦٤) ، وأكد على الميلاد والتطور المتوازيين لصحافة قومية وتجارة مكتبات، وكذلك على التسييس والأهمية السياسية التي يتم إيلاؤها للأدب، وهو يتحدث عن "تطور احترام الأشخاص الذين يزاولون نشاطًا أدبيًا [...]، وعن دخول الأحداث الأدبية داخل مجال الاهتمامات السياسية .." (٦٥) ، ويشرح كافكا أن هذه البلدان الصغيرة تكتب النصوص الأدبية نفسها، في مقربة ضرورية من السياسة ويقول: "سرعان ما تتحول "المسألة الشخصية" إلى مسألة جماعية وتصل بالأحرى إلى الحد الذي يفصلها عن السياسة، ونبذل قصارى جهدنا حتى ندرك هذا الحد قبل اقترابه وحتى نجد في كل مكان هذا الحد وهو يتلاشى" ، وبعبارة أخرى تتسم كل النصوص بسمة سياسية (جماعية) بما أنها تسعى إلى تسييس (أى "تأميم")، وخفض الحدود الفاصلة بين الموضوعات الذاتية - وهو مجال يختص به الأدب في الأمم "الكبيرة"- والجماعية ، ويضيف كافكا: "ولكن علاقة الأدب بالسياسة ليست بالعلاقة الخطيرة [...] بسبب استقلال الأدب الداخلي [...] ، ويؤدى كل ذلك إلى انتشار الأدب في البلد كلها، حيث ترتبط بالشعارات السياسية"(٦٦) ، وباختصار يرى كافكا- الذي تأمل هذه الظواهر في براج، وروى له لووى تفصيليًا كل ما يجرى في وارسو في مجال الأدب اليديشي والمعارك السياسية اليديشية - إنه لا يمكن لأدب مبتدئ التواجد إلا عن طريق مطالبة قومية ، وأولى سماته المميزة و"نشاطاته" هما نتاج هذا التشويش الدائم والمؤسس لنظامين يسهم في إقامة بعضهما البعض ، "فالمعركة القومية التي تحدد كل أعمال" أدب وارسو اليديشي، كما فهمها من قبل، تعرف أيضًا كل العمليات الأدبية في البلدان "الصغيرة".

وبالطبع، فهذه الآداب "الصغيرة" لا يطلق عليها هذا الاسم إلا اعتباراً من مقارنتها الضمنية بالأدب المركزي بامتياز في عالم كافكا، أي الأدب الألماني ، ولا يتميز هذا الأدب "بثرائه في مجال المواهب الكبيرة" فحسب – وهي طريقة واضحة لتسمية التراث الأدبي الألماني – ولكن أيضاً بتناوله لموضوعات "نبيلة"، وهي طريقة للإشارة إلى الاستقلال الأدبي، ويلاحظ كافكا – بالفعل – ويؤكد – مما يدل على وضوح رؤية نادر – إن الآداب القومية الجديدة هي أيضاً آداب شعبية ، ويفسر بالفعل غياب "الوسط" الأدبي والتقاليد النوعية واستقلال الرهانات الخاصة بالأدب، كما يقول كافكا: "إن الأدب هو بدرجة أقل أحد شئون التاريخ الأدبي من كونه أحد شئون الشعب"[٦٧] ، وبإعلانه صراحة الفارق الأساسي بين الآداب "الكبيرة" التي تتسم بتراثها، أي بتاريخها المتراكم، وبين الآداب "الصغيرة" التي تعرف بثقافتها الشعبية، يؤكد كافكا الصراع الذي يقوم بين نمطي الشرعية التي تم وصفهما من قبل ، ولذا "فإن ما يجرى في الآداب الكبيرة في القاع ويشكل كهفاً غير ضروري للبنيان، يحدث هنا على السطح في النور" [٦٨]، ويرى أن انقلاب "القمة" و"القاعدة" في التدرج الهرمي للأنواع ومستويات اللغة والأعمال يعد علامة أساسية للآداب "الصغيرة" :"فدائماً ما يجد الكتاب سعادة عند معالجة الموضوعات الصغيرة أدبياً..."[٦٩] .

ويتحدث كافكا أخيراً عن العلاقة المعقدة واللازمة التي تربط كل كتاب البلدان الصغيرة بآدابهم القومية: "تؤدي المتطلبات التي يفرضها الوعي القومي على الفرد في بلد صغير إلى هذه النتيجة: وهي أنه يتعين على كل فرد الاستعداد لمعرفة نصيب الأدب الذي يمتلكه، ودعمه والصراع من أجله، والصراع في كل الأحوال، حتى لو لم يعرف هذا النصيب ولم يؤيده"[٧٠] ، وهكذا، لا يستطيع الكتاب الإعلان عن استقلال لا يملكونه: فهم مطالبون "بالصراع" للدفاع عن "نصيب الأدب الذي يمتلكونه".

ولا يعد هذا النص الغامض والصعب نظرية حقيقية "مترابطة" ، ولكنه بالأحرى سلسلة من الملاحظات المدونة على أوراق، مشكلة أولى تأملات كافكا حول هذا الموضوع الذي سيصبح – كما سنوضح فيما بعد– محورياً في تكوين كل أعماله ، ولكن ترجع الأهمية الحقيقية لهذا النص إلى الموقع الذي يحتله كافكا: فهو – في هذا الصدد – شاهد وفاعل في نفس الوقت ، وبعبارة أخرى، يحتل كافكا– بفضل اهتمامه الشغوف بحركة القومية الثقافية اليديشية التي اكتشفها بمساعدة اسحق لووى – موقعاً نادراً وثميناً: فهو يعطي – في الوقت ذاته – وجهة النظر النظرية والعملية ، وموقعه كمراقب

متحمس يشرح من الداخل – إذن بطريقة حساسة – الكلمات التى تستشعر بها تجربة السيطرة الأدبية، مع تقديم محاولة للشرح والتعميم ، ولذا يمكن اعتبار أشكال حدسه كنماذج مثالية "تثبت" بطريقة ما – عمليًا – التحليل النظرى ، وهذا يعنى عدم استطاعتنا تعليل هذا النص الشهير فى يومياته المكتوب فى ٢٥ ديسمبر ١٩١١– والذى عقب عليه كما نعلم بإسهاب ديلوز وجاتارى – إلا ونحن مزودون بالنموذج العام للهيكل التدرجى الهرمى للعالم الأدبى ، ويؤكد كافكا على ضرورة الحديث عن "الآداب الصغيرة"، أى عن عوالم أدبية غير موجودة إلا فى علاقتها الهيكلية وغير المتساوية مع الآداب "الكبيرة"، ويصفها فى شكل عوالم مسيسة فى الحال، كما يؤكد على السمة السياسية والقومية التى لا يمكن تجنبها للنصوص الأدبية التى تكتب فيها وذلك، لا للتنديد بالإنتاج الأدبى المنبثق عن هذه العوالم أو التقليل من قيمته، ولكن على العكس لمحاولة فهم طبيعة هذا الإنتاج والمصلحة والآليات التى تولده وتجعله ضروريًا .

وعند إعادة قراءة هذا النص، أجرى ديلوز وجاتارى تخفيضًا للنوعية الأدبية بتطبيق تصورات سياسية فظة ومنطوية على مغالطة تاريخية على الأدب – ولاسيما اعتبارًا من المفهوم شديد الغموض "للأدب القاصر" – مما أدى إلى تشويه معناه ، وأكدا فى كتاب "كافكا .. من أجل أدب قاصر" إن كافكا "كاتب سياسى" (فكل ما كتبه سياسى، بدءًا "برسائل إلى فليس" [٧١] (Lettres à Félice)، مكتفين بتكرار ملاحظات كافكا فى هذا النص المكتوب فى ٢٥ ديسمبر ١٩١١ ، والحق أن كافكا كان له اهتمامات سياسية – وهذا ما أثبته كاتب سيرته كلاوس فاجنبخ [٧٢] Klaus Wagenbach – ولكنها ليست تلك الاهتمامات التى نسبها له ديلوز وجاتارى؛ فقد أدى بهما مفهومها المنطوى على مغالطة تاريخية إلى أخطاء تاريخية ، وعكسا على كافكا رؤيتهما عن السياسة بوصفها تدمير أو "صراع مدمر"، بينما كانت تأخذ بالنسبة له شكل المسألة القومية فى براج فى بداية القرن العشرين ، وكتبا يقولان: "تتمثل عظمة هذا الأدب فى كونه "قاصرًا"، أى إنه ثورى بالنسبة لكل الآداب"[٧٣] ، "فكلمة "قاصر" لا تصف بعض الآداب، ولكن تصف الظروف الثورية لكل أدب داخل ما نطلق عليه أدبًا كبيرًا (أو رائجًا)" [٧٤]، وبعبارة أخرى، فقد يكون كافكا كاتبًا سياسيًا ليس لديه أية اهتمامات سياسية، غير مكترث بالمسائل السياسية الساخنة فى زمنه .

وبسبب عدم الدقة في تعريف المحتوى الذى يعطيه كافكا لمفهوم "السياسة"، اضطر ديلوز وجاتارى إلى الرجوع إلى مفهوم جد قديم عن الكاتب لتحليل موقفهما: فقد أكدا أن كافكا كاتب سياسي ولكن بأسلوب تنبوئي؛ فقد تحدث عن السياسة ولكن بالنسبة المستقبل، كما لو كان يتنبأ ويصف أحداثًا مستقبلية: "من وقت لآخر نجده كاتبًا سياسيًا، عرافًا لعالم المستقبل" [٧٥]، فنجد "خط الهروب الخلاق عنده يجلب معه كل السياسة وكل الاقتصاد وكل البيروقراطية وكل القضاء: فيمتصها هذا الخط جميعها، كحبة، لتؤدى أصواتًا، مجهولة حتى ذلك الحين، قريبة من المستقبل - فاشية وستالينية وأمركة: تلك القوى الشيطانية التى تطرق الباب ، وذلك لأن التعبير يسبق المحتوى ويأتى به ..."[٧٦]، "وتشكل آلة الأدب مسيرة آلة الثورة القادمة"[٧٧] ، وهكذا عندما تحدثا عن نموذج الشاعر فاتس Vates، الذى يعد نبيًا وعرافًا، والقادر على التنبؤ بأحداث مستقبلية والإعلان عنها، فقد رجعا ببساطة إلى أقدم الأساطير الشعرية ، وتعد المغالطة التاريخية أحد أشكال عرقية المراكز الأدبية التى تطبق فئاتها الجمالية والسياسية الخاصة على النصوص ، وبسبب عدم قدرتهما على تصور أن القومية هى إحدى عقائد كافكا السياسية الكبرى، فقد ابتدع ديلوز وجارتارى شعارًا سياسيًا ونقديًا مصطنعًا ونسبوه إليه ألا وهو: "الآداب القصر".

الهوامش

(1) *André de Ridder,* La Littérature flamande contemporaine, *Anvers, L. Opdebeek-Paris, Champion, 1923 ,p. 15.*

(2) *E. Glissant, op. cit., p. 117.*

(3) *O. Paz,* La Quête du présent, op. cit., *p. 12.*

(4) *É. Glissant,* op. cit., *p. 122 .Je souligne.*

(5) *C. F. Ramuz,* Questions, 1935 *; repris in* La Pensée remonte les fleuves, *Plon, coll. 'Terre humaine ,'Paris, 1979 ,p. 292 .*

(6) *István Bibó,* Misère des petits États d'Europe de l'Est, *Paris, Albin Michel, 1993 ,p. 176 (trad. Par G. Kassai).*

(7) *Saulius Kondrotas,* Le Monde-Carrefour des littératures européennes, *novembre 1992 .entretien avec N. Zand.*

(8) *Miroslav Krle'za, 'Choix de textes ,'*Le Messager européen, n°8 *,Paris, Gallimard, p. 357 - 358 (trad. par J. Matillon).*

(9) *Milan Kundera,* Les Testaments trahis, *'Le mal-aimé de la famille ,'Paris, Gallimard, 1993 ,p. 225 .*

(10) *Janine Matillon, 'Hommes dans de sombres temps :Miroslav Krle'za,* Le Messager européen, loc. *cit., p. 349 .*

(11) *C. F. Ramuz, 'Besoin de grandeur ,'*La pensée remonte les fleuves, op. *cit., p. 97.*

(12) *C. F. Ramuz, 'Questions ,'*Ibid., *p. 320 .*

(13) *S. Beckett, 'Home Olga ,'cité in L. Harvey,* Samuel Becket Poet and Critic, *Princeton, Princeton University Press, 1970 ,p. 296 - 298 .Voir aussi P. Casanova,* Beckett l'abstracteur, anatomie d'une révolution littéraire, *Paris, Editions du Seuil, 1997, p. 33 -85.*

(14) *S. Beckett,* Dream of Fair to Midding Women, i*n L. Harvey, op. cit., p. 338 .*

(15) *E. M. Cioran, 'entretien avec Fritz* J. Raddatz ,'Die Zeit, *4 avril 1986 ,cité par Gabriel Liiceanu,* Itinéraires d'une vie :E. M. Cioran, suivi de 'Les continents de l'insomnie .'Entretien avec E. M. Cioran, *Paris, Michalon, 1995 ,p. 63.*

(16) *E. M. Cioran, La* Transfiguration de la Roumanie, *Bucarest, 1936 .cité par G. Liiceanu, op. cit., p. 50 .*

(17) *"Sur notre peuple, plus que jamais je pense qu'aucune illusion n'est permise. J'éprouve à son égard une sorte de mépris désespéré... 'Lettre à Aurel Cioran, 30 août 1979 .cité par G. Liiceanu, Ibid., p. 101.*

(18) *E. M. Cioran, 'Mon pays .'*Le Messager européen, n°9 .p. *67.*

(19) *E. M. Cioran,* La Transfiguration de la Roumanie, *p. 96* .ibid., *p. 36 .*

(20) *M. Daireaux,* Littérature hispano-américaine, op. cit., *p. 32 .*

(21) *Nuruddin Farah,* L'Enfance de ma schizophrénie, *Le Serpent à Plumes, 1°21, automne 1993 .p. 6 (trad. par J. Bardolph).*

(22) *W. Gombrowicz, Journal, t. 1 .1953-1956 .op. cit., p. 11 - 15.*

(23) *M. Krle'za,* loc. cit., *p. 355 .*

(24) *S. Beckett, 'Recent Irish Poetry'.* Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment *(édité et préfacé par Ruby Cohn), Londres, John Calder, 1983 .p. 70 - 76.*

(25) Ibid, *p. 70 .Je traduis.*

(26) *H. Michaux, 'Lettre de Belgique .'*The Transatlantic Review, *vol. II, n°6. décembre 1924 .p. 678-681 .Repris in H. Michaux,*œuvres complètes, *t. 1 .Paris, Gallimard, 'Bibl. de la Pléiade .'*1998 *.p. 51 - 55 (éd. Etablie par R. Bellour, avec Ysé Tran).*

(27) P. Bourdieu, *'Existe-t-il une littérature belge lLimites d'un champ et frontières politiques .'Etudes de lettres, oct.-déc. 1985 .p. 3 - 6 .*

*(28) H. Michaux, 'Lettre de Belgique .'*loc. cit., *p. 51.*

(29) Ibid.

(30) *H. Michaux,* Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence, ibid., *p. cxxxi. Cf. infra, p. 294.*

(31) *H. Michaux, 'Lettre de Belgique .'*loc. cit., *p. 52 .*

(32) European Caravan, *constitué et édité par Samuel Putnam, Madia Castelhun Damton, George Reavey et Jacob Bronowski. Première partie (France, Espagne, Angleterre et Irlande), New York, Brewer, Carren et Putman, 1931.*

(33) *S. Beckett, cité par Deidre Bair,* Samuel Beckett, *Paris, Fayard, 1979 .p. 123-124.*

(34) *H. Michaux,* 'Lettre de Belgique .'loc. cit., *p. 52 .*

(35) *H. Michaux,* loc. cit., p. *54 .*

(36) Héros mythique irlandais dans le "*cycle de l'Ulster* "*(IXe-XIIIe siècles), il fut remis à l'honneur par W. B. Yeats. Fils du Dieu Lug, doté de sept doigts à chaque main et à chaque pied, ainsi que de sept pupilles à chaque œil, il est l'incarnation de la colère et de l'indépendance nationales irlandaises. Cf. infra, "Le paradigme irlandais" p. 413-437.*

(37) *Declan Kiberd, Inventing Ireland,* The Literature of the Modern Nation, *Londres, Jonathan Cape, 1995, p. 197. Je traduis.*

(38) *Kim Yun-Sik, "Histoire de la littérature coréenne moderne",* "Culture coréenne, *n°40, septembre 1995, p. 4 (trad. par A. Fabre).*

(39) *M. Kundera,* op. cit., *p. 226 - 227.*

(40) *Cité par D. Kiberd,* op. cit., *p. 218. Je traduis.*

(41) *J. Joyce, "Le jour de la populace",* "Essais critiques, *Paris, Gallimard, 1966, p. 82 - 83 (trad. par E. Janvier). Je souligne.*

(42) *Gisèle Sapiro, "La raison littéraire. Le champ littéraire français sous l'occupation (1940 - 1944)" et "Salut littéraire et littérature du salut.* Deux trajectoires de romanciers *catholiques : François Mauriac et Henry Bordeaux",* "Actes de la recherche en sciences sociales, Littérature et politique, *mars 1996, n° 111 - 112, p. 3 - 58. Voir aussi G. Sapiro, "Complicités et Anathèmes en temps de crise : mode de survie du champ littéraire et de ses institutions. 1940 - 1953 (Académie française, Académie Goncours, Comité national des écrivains)", thèse de doctorat de sociologie, Paris, 1994. Voir aussi Anne Simonin,* Les Éditions de Minuit. 1942 - 1955. Le devoir d'insoumission, *IMEC Éditions, 1994, notamment chapitre II : Littérature oblige, p. 55 - 99.*

(43) *James Ngugi, "Response to Wole Soyinka's "The Writer in a Modern Africain State"",* "The Writer in Modern Africa, Per *Wästberg (ed.), New York, Africa Publishing Corporation, 1969, p. 56, cité par Neil Lazarus, Resistance* in Postcolonial Africain Fiction, *New Haven-Londres, Yale University Press, p. 207. Je traduis.*

(44) *Cité par Denise Coussy,* Le Roman *nigérien, Paris, Éditions Silex, 1988, p. 491.*

(45) Morning yet on Creation day, *Londres, Heinemann, 1975.*

(46) Africa Report, *mars 1970, vol. 15, n°5.*

(47) *C. Achebe, "The novelist as a teacher",* "loc. cit., *p. 45, cité par D. Coussy,* op. cit., *p. 489 - 490. Je traduis.*

(48) *C. Achebe,* Things Fall Apart, *Londres, Heinemann, 1958 ;* Le Monde s'effondre, *Paris, Présence africaine, 1973.*

(49) *André Burguière et Jacques Revel ont aussi souligné le rôle du récit historique dans la construction de la France comme entité. A. Burguière, J. Revel,* Histoire de la France, op. cit., *p. 10 - 13.*

(50) Cf. R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, Littérature et Réalité, *Paris, Éditions du Seuil,* 1982.

(51) Cf. *Jean-Pierre Morel,* Le Roman insupportable. L'internationale littérature et la France. 1920 - 1932 *.Paris, Gallimard, 1985.*

(52) *J. Benet, Entretien B.*

(53) Ibid.

(54) D. Ki´s, Homo poeticus, op. cit., *p. 19*.

(55) Ibid., *p. 27.*

(56) *Cette soumission déclarée des Serbes à l'égard de la Russie permettra aux Croates de se distinguer et de choisir Paris comme pôle intellectuel.* Ibid., *p. 20.*

(57) *En Corée [...] ce nationalisme est un terme générique, globalisant, premier. Tout discours est nationaliste. On est nationaliste -ou plus exactement nationaliste-messianiste -avant d'être "de gauche" ou de se référer aux "masses", ou de s'affirmer libéral ou bouddhiste .'Sin Kyongnim, Le Rêve d'un homme abattu. Choix de poèmes, 'Introduction .'Paris, Gallimard, 1995 ,p. 10 (traduit, présenté et annoté par Patrick Maurus, relu par Ch'oe Yun).*

(58) Ibid., *p. 10 - 11*.

(59) *C. Fuentes, Géographie du roman, Paris, Gallimard, 1997 .p. 14 (trad. par C. Zins).*

(60) *Et non pas les littératures* 'mineures : 'le mot vient d'une traduction de *Marthe Robert qu'un autre traducteur de Kafka, Bernard Lortholary, juge 'inexacte et tendancieuse '(B. Lortholary, 'Le testament de l'écrivain .'Un jeûneur et autres nouvelles, Paris, Flammarion, 1993 ,p. 35) .Kafka emploie, plus simplement le mot Klein (petit).*

(61) Franz Kafka, Journal, 24 décembre 1911. œuvres complètes, t.·III, Paris, Gallimard, 'Bibl. de la pléiade .'1976 .p. 194 (éd. établie par C. David).

(62) *Max Brod, Franz Kafka. Souvenirs et documents, Paris, Gallimard, 1945 .p. 175 (trad. par H. Zylberberg).*

(63) *F. Kafka,* op. cit., *p. 198*.

(64) Ibid, *p. 194*.

(65) Ibid, *p. 195*.

(66) Ibid, *p. 197*.

(67) Ibid, *p. 196*.

(68) Ibid.

(69) Ibid.

(70) Ibid., *p. 206*.

(71) *Paris, Éditions de Minuit, 1975 ,p. 75 - 77.*

(72) *Klaus Wagenbach,* Franz Kafka. Années de jeuness (1883-1912) *,Paris, Mercure de France, 1967 (trad. par E. Gaspar).*

(73) *G. Deleuze, F.* Guattari, op. cit., *p. 35*.

(74) Ibid., *p. 33.*

(75) Ibid., *p. 75.*

(76) Ibid., *p. 74.*

(77) Ibid., *p. 32*.

الفصل الثانى

المنخرطون

فى سن صغيرة جداً - داخل كل بؤس وفقر "ترينتى" ، بعيداً عن كل شىء ، وسط شعب يبلغ تعداده نصف مليون نسمة - كنت أطمح إلى تأليف الكتب .[...] ولكن الكتب لا تبتدع فى العقل فحسب ، فالكتب أشياء مادية ، ولكتابة اسمك على شىء مادى، فإنك تحتاج إلى دور نشر وناشرين ورسامين وعمال مطابع وتغليف وأصحاب مكتبات ونقاد وصحف ومجلات [...] ، وهذا الطراز من المجتمع لم يكن متوفراً فى "ترينتى" ، فإذا كنت أصبو لأن أكون كاتباً، كان يتعين على الرحيل [...] ، وهذا كان يعنى بالنسبة لى فى هذه الفترة السفر إلى إنجلترا ، وسافرت من المحيط الخارجى ومن الهامش نحو ما كان يمثل بالنسبة لى المركز؟ وكان أملى أن يكون لى مكان فى المركز .

ف. س. نايبول

حضارتنا العالمية

إذا ما حاولنا وصف سلسلة معضلات الكتاب الواقعين خارج المركز وخياراتهم وابتكاراتهم كمجموعة من المواقف التى يتم تعريفها فى علاقة بعضها بالبعض - أى دون فصل بعضها عن بعض - فإننا نزود أنفسنا بوسائل أخرى لطرح السؤال عن تعريف الآداب القومية الخاضعة للسيطرة وحدودها ، وإحدى النتائج العملية الفورية تتمثل فى إعادة دمج المؤلفين المنفيين أو المنخرطين، أى "المختصين" بوصفهم قوميين ، وتشير روايات الأدب البلجيكى (بالغة الفرنسية) بداية إلى مبدعين قوميين، كذلك إلى الذين طالبوا بهوية قومية ، وتستبعد بصفة عامة - أو تقاوم تضمين - مارجريت يورسنار أو

هنرى ميشو- بنفس الطريقة التى تتردد بها روايات الآداب الأيرلندية فى تضمين جورج برنارد شو أو بيكيت فى البانوراما القومية الخاصة بها، كما لو كان الانتماء الأصلى إلى حيز أدبى يجب أن يتم بالضرورة بإسلوب التأكيد الإيجابى ، وفى الواقع يتعين فهم تكوين أى حيز أدبى عبر العلاقة بين الخيارين - رغم اتسامها بالصراع - وعبر رفض بعضهما البعض وعبر الكراهية التى يثيرها البلد الأصلى أو الارتباط الذى يولده .

ومن نفس هذا المنطق، لا ينبغى الخلط بين الحيز الأدبى القومى وأرض الوطن ، واعتبار كل من المواقف التى تميز حيزًا أدبيًا عنصراً من عناصر كل متماسك - بما فى ذلك الكتاب المنفيون - يسهم جزئيًا فى حل الأسئلة الخاطئة التى تطرح عادة حول الآداب "الصغيرة" ويرسم كل التعقيد الخاص بحيز أدبى قومى فى المجال الذى يقع بين المواقف الأكثر قومية، المرتبطة بالمحافل السياسية والمواقع المستقلة الدولية التى تظهر بالضرورة، ويحتلها كتاب يعانون عادة من نوع من المنفى الداخلى مثل خوان بينيت أو آرنو شميدت أو من المنفى الحقيقى مثل جويس فى تريستا ، وباريس ، ودانيلو كيش فى باريس ، وسلمان رشدى فى لندن .

ويدور الحديث فى يومنا هذا - على سبيل المثال - عن الأدب الكولومبى والأدباء الكولومبيين كما لو كانت هذه الوحدة السياسية الأدبية فى حد ذاتها واقعًا ظاهراً وبديهية ملموسة تسمح بعمل وصفى ، وبالفعل أصبح الحيز الأدبى الكولومبى نوعًا من المحافل البيانية، الذى يعلو فوق الحدود ومعملاً خفيًا لأدب قومى لا يقف عند حدود الأمة التى يسهم فى تشكيلها الكتاب المحتفى بهم دوليًا مثل جابريل جارسيا ماركيز (الحاصل على جائزة نوبل عام ١٩٨٢) وألفارو موتيس Alvaro Mutis، والكتاب القوميين الذين تأثروا هم أنفسهم بشدة بالنماذج المنبثقة عن الاعتراف الدولى، مثل جرمان اسبينوزا German Espinoza، وبالنفى المتكرر فى أوربا وأمريكا اللاتينية والانتماء - المطالب به - إلى الوحدة الثقافية واللغوية لأمريكا اللاتينية وأهمية باريس ووساطتها المعترف بها، وتحول القطب السياسى الكوبى - الجاذب لجارسيا ماركيز والطارد لألفارو موتيس - وجاذبية نيويورك ووزن الناشرين وعملاء برشلونة الأدبيين والإقامة فى إسبانيا والمنافسات (الأدبية والسياسية) ، والمناقشات السياسية الهامة بين المؤلفين الذين يتمتعون بأكبر اعتراف فى كل أمريكا اللاتينية الأكثر تباعداً عن المراكز وأسلوب تبعياتها المتعددة إحدى العلامات الكبرى لعدم تطابق الحيز الأدبى والأمة السياسية : أى للاستقلال النسبى للحيز الأدبى العالمى .

وكل هذه المواقف التى يعدها الكتاب ويطبقونها تدريجيًا "تصنع" تاريخ كل أدب آخذ فى الظهور ، وبهذا المعنى تبنى هذه المواقف ثم توحد تدريجيًا الأحياز التى تظهر فيها: وكل إمكانية من بين تلك الإمكانيات تعد إحدى مراحل نشأة هذه الأحياز ، ولكن لا يسقط أى موقف جديد يتخذ ولا يخفى سابقه ؛ فكل موقف يعقد قانون اللعبة ويطوره، فهو ينافس ويصارع من أجل الموارد الأدبية مما يسهم فى "إثراء" الحيز ، وتكمن صعوبة وصف شكل هذه التمردات والصراعات الأدبية فى إمكانية وصف كل خيار فى نفس الوقت على أنه مرحلة من مراحل النشأة أو أحد عناصر الهيكل أو حركة تقدمية يتم عن طريقها كتابة التاريخ أو أحد المواقف المعاصرة التى تتعايش داخل حيز أدبى بعينه وتتنافس فيه .

ويعد الانخراط "نقطة الصفر" لتمرد أدبى، بمعنى أنه خط السير الضرورى لكل كاتب مغمور قادم من منطقة فقيرة سياسيًا و أو أدبيًا عندما يكون محرومًا من أى مورد أدبى وقومى ، مثل المناطق المستعمرة – على سبيل المثال – قبل ظهور أى مطالبة بالاستقلال "وباختلاف" قومى ، بيد أنه يعد أيضًا إمكانية للكتاب الواقعين تحت سيطرة ولكن مزودين نسبيًا بموارد نوعية ، مثل البلجيكى هنرى ميشو أو الأيرلندى جورج برنارد شو – الذين يمكنهم رفض قدر الكاتب القومى، وهو ما يطلق عليه البولندى كازيميز برانديز Kasimiez Brandys "واجب الكاتب الوطنى"، والاستيلاء بطريقة "خفية" تقريبًا على التراث الأدبى المركزى ، وطالب شو وميشو بحق الحصول مباشرة على حرية فى الشكل والمضمون لا يسمح بها سوى الانتماء إلى حيز أدبى مركزى ، ولذا يعد المنفى الذى يسمح بانخراط الكاتب أحد المواقف المشكلة للأحياز الأدبية التى تعانى من السيطرة وكذلك إحدى المراحل (نقطة الصفر) فى تشكيل هذه الأحياز المعدمة .

وتم وصف الانخراط السياسى منذ زمن طويل على أنه عملية انصهار أو اندماج، أى محو تدريجى للفروق أو للخاصيات الدينية والثقافية واللغوية إلخ ، لشعب مهاجر أو منفى أو واقع تحت سيطرة لصالح الممارسات السائدة ، وهكذا أعطى الكاتب اليهودى الإنجليزى الذى يكتب باللغة اليديشية، إسرائيل زانجويل Israël Zangwill (١٨٦٤ – ١٩٢٦)، فى إحدى قصصه القصيرة – كوميديات الجيتو – والتى تحمل عنوان "الصبغ بالصبغة الإنجليزية" صورة رائعة تجمع بطريقة ما كل ازدواجية وصعوبة هذه الإرادة فى

الانخراط التي يبحث عن طريقها المسيطر عليه إلى نسيان أصله ، ويؤكد الكاتب: "هناك وسائل عدة يمكن عن طريقها أن تخفى على الإنجليز الخجل الذى تسببه القرابة التى تربطك بأصل يرجع إلى ثلاثة آلاف سنة بهارون، كبير كهنة إسرائيل"، ويكتب رانجويل: "وقد تميز سولومون كوهين Solomon Cohen بطريقته غير السليمة فى نطق العبرية بلكنة إنجليزية وإصراره على عدم قبول فى الجالية سوى حاخام يتحدث الإنجليزية وله مظهر رجل كنيسة إنجليزى"(١) .

وهذا الحاخام ذو مظهر رجل الكنيسة الإنجليزى يمكن أن يكون نموذجًا للانخراط الأدبى الذى - كما فهم راموز - يعتمد أيضًا - فى أغلب الأحيان - على لكنة مصححة أو غير مصححة ، بينما يمثل بالنسبة لعدد كبير من الكتاب المحرومين تمامًا من الموارد الأدبية المعترف بها، باب الدخول الوحيد إلى الأدب وإلى الوجود الأدبى ، وهذه هى الطريقة التى يتعين بها فهم خط سير المسرحيين الأيرلنديين الذين جاءوا إلى لندن لصنع مستقبل وظيفى قبل ظهور حركة قومية ثقافية ، وكلنا يعلم أن أوسكار وايلد وبرنارد شو هما ورثة خط طويل من الكتاب المسرحيين نذكر منهم فى القرن الثامن عشر : كونجريف Congreve ، وسلفه فاركهاور Farquhar ، وجولد سميث Goldsmith ، وشريدن Sheridan وهم من أصل أيرلندى وبرزوا فى مجال الكوميديا ، وبالنسبة لجويس كان الأمر يتعلق بشكل من أشكال التبعية التاريخية التى عمل بغية التخلص منها ، وهكذا كتب فى إحدى الدراسات النقدية عن وايلد Wilde: لقد تسببت مسرحية وايلد "مروحة الليدى ويندرمير" فى جرى كل سكان لندن ، ففى نفس التقليد الحسن للكتاب الكوميديين الأيرلنديين مثل شريدن وجولد سميث وبرنارد شو، أصبح وايلد مثلهم، مهرج الإنجليز المعتمد"(٢) .

ويتعين فهم تعبير جويس الشهير والعبقرى فى بداية "عوليس" كنوع من الرفض العنيف لأى شكل من أشكال الانخراط: عندما اقترح "كرمز للفن الأيرلندى"، "مرآة مشروخة تصلح لجميع الأغراض"(٣) ، وتعد هذه الصورة نوعًا من التعريف المستقر للإنتاج الفنى والثقافى لكل المناطق المستعمرة أو الخاضعة للسيطرة ، وكان الأدب الأيرلندى، قبل نشأة حركة النهضة الأدبية مجرد مرآة ، ونقابل مرة أخرى إدانة المحاكاة، ونتذكر عند دى بيليه هؤلاء "الذين يطلون الحوائط" ولا ينتجون شيئًا سوى أشكال من المحاكاة الباهتة للفن السائد ، ولكن جويس - الثائر والواقعى - تمادى فى رفض الممارسات التخلقية التي تزيد من خدوش المرآة ، ويرى جويس أن الفنانين

الأيرلنديين يعجزون عن اقتراح أى شيء سوى نسخ مشوهة من الأصول ؛ وذلك بسبب تبعيتهم، والأكثر من ذلك، أنهم أكثر من مجرد محاكين ، إنهم خدم تحت تصرف الإنجليز، "صالحون لكل الأغراض - كان هذا التعبير عنيفًا بدرجة لا يمكن تصورها فى أيرلندا الاشتراكية فى العشرينيات - عاجزون عن إخراج أنفسهم - حتى فى المجال الجمالى - عن الوضع الدونى الذى وضعهم المستعمر فيه، فهم يقبلون - بتعبير آخر - كهوية وحيدة، التعريف الدونى لأنفسهم الذى فرضه عليهم من استعبدوهم ، وبهذه الطريقة يتسنى لنا فهم السبب فى اعتبار الانخراط رهانًا أساسيًا للأحياز الناشئة: فهو فى الوقت نفسه سبيل النفاذ إلى الأدب لكل مفتقر إلى الموارد القومية، والشكل النوعى "للخيانة" فى العوالم الأدبية الآخذة فى الظهور ، ويختفى الفنانون الذين يندمجون فى المركز بوصفهم "قوميين" ويخونون قضية الأدب القومية .

نايبول، التماثل المحافظ

قصة ف . س . نايبول، الذى أتى من على حدود الأمبراطورية البريطانية، هى قصة كاتب يطابق القيم الأدبية الإنجليزية، ولم يكن أمامه أى خيار - بسبب عدم وجود أى تقليد أدبى فى بلاده - سوى أن "يصبح" إنجليزيًا ، وبرغم كل المعاناة والتناقضات والإحراجات التى تعرض لها من جراء مسيرته وثقافته وحتى لون بشرته - الذى يعد دليلاً لا يمكن تناسيه عن بعده - فلم يكن أمامه سوى البقاء فى هذا الموقف الوسطى: فهو ليس إنجليزيًا تمامًا (بالرغم من تنبيل الملكة له)، ولا هنديًا تمامًا .

ولد ف . س . نايبول فى ترينيداد فى جزر أمريكا الوسطى الإنجليزية، وهو سليل مهاجرين هنود، فلاحين بعقود تم تعيينهم فى حوالى ١٨٨٠ لسكنى الأراضى الزراعية فى مختلف أنحاء الإمبراطورية البريطانية [٤] وأرسلوا إلى جزر فيدجى وموريشيوس وجنوب أفريقيا وجويانا وترينيداد ، ووصل إلى إنجلترا بفضل منحة دراسية لاستكمال دراسته، ولديه مشروع ليصبح كاتبًا[٥]، ولم يكف عن التماثل والاندماج وتجسيد الطابع الإنجليزى فى أكمل صوره .

ويعد "لغز الوصول"[٦]، وهو كتاب نشر فى إنجلترا فى ١٩٨٧، أى بعد حوالى أربعين عامًا من وصول نايبول إلى عاصمة الإمبراطورية، نوعًا من الرجوع إلى الذات، وكشف الحساب الواقعى عن حياة مضت فى البحث المثير للعواطف عن وضع محدد

ونهائي ، وكتب سلمان رشدي عن هذا الكتاب عند صدوره في لندن[٧]: "إنه أحد أكثر الكتب الحزينة التي قرأتها منذ زمن بعيد، بنبرة أسى مستمرة" ، وشكل الافتقار إلى تقليد أدبي وثقافي خاص بترينيداد يمكن المطالبة به أو الاستحواذ عليه أو بنائه واستحالة التماثل الكامل - بسبب هذا الانفصال الكبير على المستوى التاريخي والجغرافي - مع الهند التي يفصل بينه وبينها جيلان من المهاجرين، العاملين اللذين جعلا من نايبول التجسيد المؤلم للمنفى المزدوج ، ويتحدث في هذا الكتاب، بوضوح الرؤية القاسي لمن عاني بفظاعة من غربته التي كان يراها في عيون الآخرين وبهذا النوع من القسوة التي كان يمارسها على نفسه، والتي تقربه من راموز عند سرده وصوله إلى باريس[٨]، وسفره من بورت أوف سبين Port of Spain عاصمة ترينيداد، حتى ساوثامبتون Southampton ، وجاء نايبول "كقروي من ركنه البعيد عن الإمبراطورية"[٩]، وفهم أنه "نصف هندي"، عاجز عن امتلاك تقليد الهند الثقافي، ولكن في نفس الوقت جد بعيد أيضًا - بسبب تعليمه وأصله ولون بشرته - عن تقاليد لندن الفكرية والأدبية، كتب عن ترينيداد: "هذا العالم نصف الهندي، هذا العالم البعيد عن الهند في المكان والزمان والمليء بالغموض بالنسبة للشخص الذي لم يكن حتى يفهم لغته فهمًا متوسطًا، ولم يعرف ديانته أو طقوسه، هذا العالم نصف الهندي كان شكل المجتمع الذي يعرفه"[١٠] .

ويتحدث نايبول عن إقامته في ويلتشير بعد تعليمه وبداياته الصعبة بوصفه كاتبًا، في إنجلترا ريفية حيث - كما لو كان في حالة ميلاد ثانية - حاول أخيرًا أن "يصبح" إنجليزيًا وأن يفهم المحيط العام ومرور الفصول وتاريخ سكان هذا البلد وحياتهم ، "اكتسبت هذه المعرفة ببطء، وكانت هذه المعرفة لا تقارن بالمعرفة شبه الفطرية لنباتات وزهور ترينيداد التي تلقيتها في طفولتي، كان الأمر يشبه تعلم لغة ثانية"[١١] ، "وفي ذلك الوقت تحديداً تعلمت التعرف على هذا الفصل المحدد - في نهاية الربيع -، وربطه بحالة معينة للورود والأشجار والنهر"[١٢] ، وهذه الإرادة القوية للانضمام لبلد ومعرفة "خصوصياته" اليومية، وهذه الطريقة في الاستيلاء على تاريخه وتملكه يتم استدعاؤهما دومًا لسد نقص أو ما يستشعره كنقص: "كنت دائمًا ما أجلس متأثرًا بشعور العصور القديمة لهذه الأراضي، وامتلاك الإنسان لها [...] ، والآن أشعر بالتوحد مع المنظر، مع هذا المكان الوحيد، لأول مرة منذ وصولي إلى إنجلترا"[١٣] ، وبغية الشفاء من حالة الغربة التي كانت تعتريه والتي تم تعريفها في البداية بطريقة سلبية، بلا تاريخ وبلا أدب

وبلا بلد (فترينيداد ليست بلدًا)، بلا تقاليد وبلا ثقافة خاصة – كل ما يطلق عليه "ماضيه غير المؤكد"(١٤) – غاص فى الإنجليزية .

ومن هذا المنطلق يمكننا – دون شك – تفسير رؤيته للعالم الذى قرر لها أن تكون إنجليزية، ورغبته الاستفزازية تقريبًا فى تأكيد نفسه بوصفه إنجليزيًا أكثر من الإنجليز، يحدوه حنين أكثر منهم إلى الإمبراطورية وإلى قوة إنجلترا المفقودة، وزهوه بالإعلان عن نفسه كنتاج للحضارة الغربية ، ويعد حديثه المنشور فى "مجلة كتب نيويورك" "The New York Review of Books" – الذى يحمل عنوان "حضاراتنا العالمية"(١٥) – تمثيلاً رائعًا لمطابقته الدقيقة لقيم الإمبراطورية البريطانية ، ويعقد مقارنة – ذاتية ظاهريًا – بين نمطين للاستعمار وهما: النظام الأوروبى ، والاستعمار الإسلامى، يدين الأخير(١٦)، ويؤكد فخره لكونه نتاج النظام الأوروبى: "وإذا كان يتعين على وصف الحضارة العالمية، سأقول إنها هذه الحضارة التى سمحت لى بالقيام بهذه الرحلة من المحيط الخارجى نحو المركز" ويظل نايبول فى هذا الموقف المحافظ والواقعى والمستحيل: فوصمة بشرته تذكره دون انقطاع بهذا النوع من "الخيانة" النوعية لأقرانه، مواطنى المستعمرات الإنجليزية القديمة .

وحتى نظرته للهند المعاصرة وهى نظرة معقدة ومؤلمة وصعبة ومتناقضة(١٧) وجدانيًا ، مطبوعة بوضوح الرؤية الغريب والحزين الذى يجعله يعترف – فى المقام الأول وضمن مطالب الاستقلال القومى – بأثر الإرث الإنجليزى ، وقد سمح له قربه المتباعد بالإعلان عن حقائق غريبة وغير محتملة، مثل: "تاريخ الهند القديم مدون بأيدى غزاتها"(١٨) ، وتنبثق حتى مفاهيم الوطن والإرث القومى والثقافة والحضارة التى غزت فى مرحلة لاحقة الحركة القومية الهندية من مفاهيم إنجليزية عن العالم والتاريخ ، وعندما كان هو نفسه صبيًا صغيرًا، فى ترينيداد البعيدة، تعلم "ما قاله جوته عن "شكونتالا" "Shokuntala" ، وهى مسرحية باللغة السنسكريتية ترجمها سير وليام جونز فى عام ١٧٨٩"(١٩) .

تلك هى المفارقات والمآزق المتتالية التى وقع فيها نايبول واكتشفها مبكرًا ، وحتى رؤيته المتشائمة عن إنجلترا وأسفه المحافظ على بلد رعائى وعلى القصور التى شهدت العظمة الماضية ثم التدهور وحنينه شبه الاستعمارى للقوة البريطانية تعد علامات لانقلاب غريب لوجهات النظر ، وانضمامه التام لرؤية العالم الإنجليزية، التى لا يمكن له –

مع ذلك – موافقتها تمامًا ، "ونفور نايبول المتعالى" الذى يتحدث عنه سلمان رشدى[٢٠]، الذى أدى به إلى النظر إلى بلدان العالم الثالث بهذه النظرة الوقحة والمخيبة للآمال سواء فى أعماله الخيالية – (جريليروس[٢١] (Guérilleros) على سبيل المثال – أو فى ريبورتاجاته، هو أيضاً أحد آثار انخراطه وخيانته لوضعه كمحتل وكمتشكك راديكالى .

وبحثه الطوعى عن الطابع الإنجليزى الخاص – والذى كوفئ بمنح الملكة له لقب نبيل – أدى به بطريقة طبيعية إلى عدم التحديد على الإطلاق فى الشكل والأسلوب ، وكما يظهر فى كل كتاباته طابع المحافظة على المستوى السياسى، وهو نوع من شدة التصويب، كما يقول اللغويون، إزاء الحيز السياسى والأدبى الإنجليزى، ويعد الطابع التقليدى لكل ما سرده وكتبه متماشيًا مع خط البحث عن الهوية المثير للمشاعر ؛ فكتابته كإنجليزى ، هى نوع من احترام قوانين إنجلترا .

هنرى ميشو ، ماهية الأجنبى

يعد خط سير هنرى ميشو – بصورة ما – مشابهًا لخط سير نايبول، إذا ما نحينا جانبًا أنه لا ينتمى إلى حيز يعانى من سيطرة سياسية ولكن لغوية : فبلجيكا الناطقة بالفرنسية لا تزال تحت سيطرة فرنسا اللغوية ، ولد هنرى ميشو فى بلجيكا، ورفض مصير الكتاب القوميين ، واختار أن ينسى وأن يجبر الآخرين على نسيان أصله البلجيكى "ليصبح" شاعرًا فرنسيًا ، ومما لا شك فيه أن وحدة اللغة – إذا ما نحينا جانبًا اللكنة – وعدم وجود علامات خارجية تدل على الانتماء لجالية قومية أجنبية قد هيئتا هذا الاندماج شبه الخفى داخل مجتمع الشعراء المركزيين .

وكان أمام هنرى ميشو – لنطقه باللهجة الوالونية(*) – أن يختار بين سبيل الاختلاف، بمعنى المطالبة بهوية إقليمية أو قومية بلجيكية وبين الانخراط داخل الحيز الأدبى الفرنسى ، وهو بلجيكى، ولد فى نامور عام ١٨٩٩، ولم يستقر فى باريس إلا عام ١٩٢٥ ، وبالإضافة إلى اللهجة التى يشير إليها فى قصيدة كتبها عام ١٩٢٦ (وقد ألغى هذه الإشارة فى طبعات النص اللاحقة)[٢٢]، يحتل ميشو موقعًا متباعدًا وغيريًا يجعله قريب الشبه من الريفى (بتعريف مشابه جدًا) مما يحرمه من فائدة الغربة المعترف بها .

(*) لهجة يتحدث بها أهل جنوب بلجيكا . (المترجمة)

وفى بعض دواوينه الشعرية – مثل "همجى فى آسيا" (Un Barbare en Asie) (١٩٣٣)، "رحلة إلى جرابنيا العظمى" (Voyage en Grande Garabagne) (١٩٣٦) ، وفى أماكن أخرى (Ailleurs) ١٩٤٨ – لا يشكل تأكيد ميشو على المسافة والبعد وتقسيم العالم إلى دول وشعوب، وإلى أجانب ومواطنين أصليين المقدمة المنطقية لمشروع شعرى بحت ، فلا يتسنى تصور انقسام العالم بين المواطنين الأصليين والآخرين إلا لجار قريب من فرنسا، تشير لكنته وتصرفاته وأسلوب معيشته البسيط إلى وضعه كأجنبى غريب ، أجنبى دون أن يكون بالفعل أجنبياً، ويمنع قربه نفسه أن يتحول إلى "آخر" دون أن يكون هناك ما يدل على ذلك ومحاكاته الساخرة لحديث علم الأصول، التى تتضح صراحة لاسيما فى "رحلة إلى جرابنيا العظمى"، يشبه كثيراً مشروع سويفت، وهو الآخر أجنبى أيرلندى انخرط فى إنجلترا ، وكما حدث على الأقل فى فرنسا، حيث نسى الناس تقريباً القوة المناوئة والمستفزة "لرحلات سويفت"، لم يقرأ أحد "رحلات ميشو" تلك ويرجعها إلى الموقف الحقيقى للكاتب، هذا "القروى" الذى تبهره "الغربة"[٢٣] .

وسافر ميشو فى رحلته الشهيرة لمدة عام إلى الأكوادور بصحبة الشاعر الأكوادورى ألفريدو جانجوتينا، وهو باريسى مزيف هو الآخر، جاء من أورجواى البعيدة عام ١٩٢٤ ، وهو شاعر فرنسى بالتبنى، اعترف به أكبر كتاب عصره، ونشرت أعماله فى كل المجلات الكبرى ، ويتسنى لنا بصورة أفضل فهم رغبته المستفزة فى التخلص المنهجى من أى أغراء يتعلق بالإغراب الشعرى فى هذا الكتاب الأول الذى صدم الكثيرين، إذا أردنا قبول أن هذه الرحلة البحرية لم تكن سوى فرصة للتأكد من أن الأكوادور ليست سوى بلجيكا جنجوتينا ، وعلاقتهما المتماثلة بفرنسا التى تتسم بالخارجنية المسحورة ورغبتها المشتركة فى رفض تمجيد أى حقيقة عن بعدهما الجغرافى أو اللغوى أو الثقافى، سمحت لميشو إضفاء الطابع العالمى على موقعه البعيد عن المركز ، كما سمحت لهما ازدواجية اللغة أن يتقمص كل منهما شخصية الآخر: فقد كان ميشو يتحدث باللهجة الوالونية ودرس باللغة الفلمندية واهتم فى شبابه بمستقبل حركة الأسبرينتو (Espéranto) التى كان من شأنها السماح له بالهروب من اللغتين ، وأقام بذلك نوعاً من التوازن بين بلجيكا التى كان يكرهها والأكوادور أرض "المنفى الأدبى" لجنجوتينا وموطنه الأصلى فى الوقت نفسه .

ويمكننا إيجاد ما يؤكد أهمية هذا الانتماء البلجيكي، الذى عاشه الشاب هنرى ميشو كنوع من اللعنة أو الدونية فى "بعض المعلومات عن تسع وخمسين عامًا من الوجود" (Quelques renseignements sur cinquante– neuf ans d'existence) الذى نشر عام ١٩٥٩ فى كتاب اللقاءات مع روبير بريشون[٢٤] Robert Bréchon ، وقدم ميشو، عن طريق بعض السمات المحددة والمقتضبة، وقد أصبح شاعراً معترفًا به وصفًا شخصيًا فريداً، رغم كرهه لتقديم أحداث عن سيرته الذاتية (وهى صفة مشتركة بينه وبين سيوران Cioran: فالكتاب المنفيون والمنخرطون فى وسط أدبى ما، إذا ما نجحوا فى تناسى أصلهم، كرهوا بصورة منطقية الحديث عن مراحل تحولهم) ، وفى هذا الوصف الذاتى يذكر الشاعر البلجيكى أهمية دراسته الأدبية والمجلات البلجيكية التى تنشر للأدباء العالميين والتى استدعت انتباهه، ويتحدث بصراحة عن رغبته فى التخلص من انتمائه لبلجيكا ويحدد: "وتركت بلجيكا نهائيًا" فى ١٩٢٢، ثم اعتباراً من ١٩٢٩، "سافر فى الاتجاه المضاد ليطرد من داخله وطنه، وكل أنواع الروابط وكل ما ارتبط فيه – ورغمًا عنه – بالثقافة اليونانية أو الرومانية أو الألمانية أو بالعادات البلجيكية ، إنها أسفار للبعد عن الوطن"[٢٥] .

ويعد هذا الرفض العلنى للوطن أبرز سمات خط سير هنرى ميشو فى العشرينيات، كما يشكل مادة نصوصه الأولى ، ولم تخل جهوده للتخلص من إرثه والارتباط بعادات ثقافية وأدبية أخرى ومماثلتها بكل ما أوتى من قوة، من محاولة لنفى أصوله المشينة ، ونذكر فى مذيلة كتابه Plume تأكيده بعنف رفضه لإرثه العائلى والقومى: "لقد عشت فى مواجهة أبى (وأمى وجدى وجدتى وكل أجدادى)، ولم أستطع الصراع ضد أسلاف أسلافى لأننى لم أعرفهم"[٢٦] .

وهكذا بعد سنوات عديدة، رد كل محاولات الإلحاق الوطنى ورفض إدراج اسمه فى كتب أعلام الأدب البلچيكى ، وتعد كراهية اسمه – الذى يستدعى كرهه لأسرته ورفضه لوطنه – علامة بارزة على اعتبار إياه لعنة ، ويكتب فى "بعض المعلومات" (Quelques renseignements)"وظل يوقع باسمه السوقى الذى يكرهه ويشعر بالخزى من ذكره، شأنه فى ذلك شأن الملصق المدون عليه "نوعية هابطة" ، وربما أبقى عليه وفاء للضيق والسخط ، ومن ثم لم ينتج أى عمل وهو يشعر بالزهو، ولكن وهو يجر دائمًا كرة المحكومين التى كان يضعها فى نهاية كل عمل، والتى كانت تحرمه من شعور – ولو ضعيف – بالنصر وتحقيق الذات"[٢٧] .

سيوران : من عيوب المولد في رومانيا

يعطي خط سير الكتاب المنخرطين في المراكز الأدبية نوعًا من البيان حول مختلف أنماط السيطرة الأدبية وأشكالها ، وتعرض نايبول لسيطرة سياسية علاوة على سيطرة أدبية، وخضع ميشو لتبعية لغوية وأدبية، ولكن سيوران عاني من شكل من العنف الأدبي فقط ، نشأ سيوران في حيز أدبي شديد العوز وحديث نسبياً، ولكنه غير خاضع لسيطرة فرنسا السياسية أو اللغوية، وغادر سيوران رومانيا، وخان قضيته الوطنية لدرجة إنكار لغته واستخدام اللغة الفرنسية، واختار الانضمام إلى العاصمة الأدبية للهروب من مصير كل كتاب البلدان "الصغيرة".

وعند وصوله إلى باريس (١٩٣٧)، كان بالفعل مفكراً شاباً معروفاً في بلاده، حيث كان قد نشر أربعة كتب، وتبعهما اثنان آخران أبرزها: "كتاب صلوات المهزومين" (Bréviaire des vaincus) الصادر في ١٩٤٥ ولكنه كان في باريس غريبًا ومجهولاً ولم تترجم أعماله وفقيراً ، وعاش في فقر شديد، وهو يستكمل حياة طالب ممتدة ، وهذا النوع من السقوط في حيز المغمورين والبروليتاريا الفكرية شحذت تجربته الأصلية ككاتب من هوامش أوربا وضاعفتها ، ولكن استخدام الفرنسية كلغة كتابة - بعد عشر سنوات من وصوله إلى فرنسا - تممت "تحوله" الفردي ، وكانت هذه التجربة بالنسبة له - كما شهد هو نفسه بذلك - محنة حقيقية : "فتغيير اللغة في سن العشرين، يعد أمراً مقبولاً ، ولكن في سن الخامسة أو السادسة والثلاثين [...]، لقد كان الأمر بالنسبة لي تجربة رهيبة [...] ، فالانتقال إلى لغة أخرى لا يمكن أن يتم إلا مقابل التخلي عن اللغة الأصلية"(٢٨) ، وهذا "الميلاد الجديد" (المتأخر) لسيوران بوصفه كاتبًا فرنسيًا مر بمرحلة إزالة كل أثر "للرومانية" ، وليتسنى له المشاركة الكاملة في التراث الأدبي والفكري للفرنسيين، للحصول على اعتراف نوعي لا يمكن تلطيخه بعلامة "العار" الرومانية، وعدم التعرض "لتلويث" سمعته بانتمائه القومي، كان على سيوران أن ينسى ماضيه ، وهنا نجد نفس مسيرة هنري ميشو - الذي ارتبط به فيما بعد سيوران أرتباطًا قويًا-(٢٩) بكل تفاصيلها - إذا ما نحينا جانبًا تسلط الشعور القومي والفاشي - عندما سعى إلى محو لهجته البلجيكية وأصله معلنًا عن كراهيته للعائلة وعدم اكتراثه بالوراثة وسأمه للمناظر الفلامندية، محاولاً بكل ما أوتي به من قوة أن "يصبح" فرنسياً وأن يمحو أثر أصله .

ولكن لا يتسنى فهم تحول سيوران إلى اللغة الفرنسية إلا عن طريق اختياره "الأسلوب": فلم يختر سيوران اللغة الفرنسية بل لغة راسين (أو "الأسلوب الراقى") ، وأدت به هذه الكلاسيكية الأسلوبية المفرطة – بالفعل – إلى المرحلة المفترضة للسلطة المسلم بها للغة الفرنسية ، وسعى سيوران إلى التوصل إلى حالة اللغة الفرنسية وأسلوبها فى أعلى درجة اعتراف دولى بهما، وذلك فى محاولة لبلوغ العبقرية "الخالصة" ويمكننا من خلال هذا المفهوم القائل بالتدرج الهرمى للثقافات والكلاسيكية المنتصرة، ملاحظة تأثير نظريات هيردر – أو النظريات الألمانية بصورة واسعة – ، التى كان لها أهمية كبيرة فى كل الدول الأوروبية "الصغيرة" التى نالت استقلالها فى نهاية القرن الماضى ، ويمكننا قراءة أسلوب أى الأعمال الكاملة لسيوران بوصفها أحد المظاهر المتغيرة للعقيدة، الموروثة من القرن الثامن عشر، فى تفوق فرنسا فى عهد لويس الرابع عشر، والتى تجسد "الكلاسيكية" التى – كما رأينا – دخل الألمان فى منافسة معها .

وقاد طموح سيوران فى "تغيير شكله"، بمعنى "تحوله" إلى كاتب فرنسى، وتسلط فكرة الانحطاط ، والفشل التدريجى عليه ، ومفهومه "القومى" للتاريخ إلى إجراء تغيير أدبى مزدوج ؛ ففى البداية انتقل من رومانيا إلى فرنسا، ثم – بسبب جهله المدهش لكل معاصريه وعدم اهتمامه بالمناقشات والابتكارات الجمالية – عاد إلى تقليد أسلوبى قديم وذلك لخدمة طابعه الأيديولوجى المحافظ بصورة أفضل (وهو وضع يشبه وضع نايبول) ، وهذا العمل بعيد الاحتمال بدأ فى اللمعان عام ١٩٤٩ (مع "ملخص التحليل" "Le Précis de Décomposition" والذى أقر فى فرنسا لإكباره أعلام العظمة الأدبية القومية (قال النقاد عنه "لاروشفوكو القرن العشرين") وإشادته بوصفه أجنبيًا بقوة فكرية تشعر بقرب انهيارها .

وتعددت الخلافات النقدية حول فكر جوهره مبهم ، كما لو كان فى أعمال سيوران ومن خلالها – بنوع من اللبس الذى لا يمكن سوى لتاريخ الجمهورية الدولية للآداب تحليله – تم اللقاء بين الصورة الأكثر تقليدية لعظمة الفن الأدبى الذى بحث مرة أخرى عن طريق الخيال القومى لكاتب رومانى أصبح عن طريق تماثل مفرط – ولسخرية التاريخ – أكثر فرنسية من الفرنسيين وبين التصورات الفرضية الخيالية الأدبية الخادعة للفرنسيين الذين يسيطر عليهم الخوف من الهبوط ، والذين امتدحوا فى تمثيلاتهم للتاريخ الأدبى القومى ومفاهيمهم الأسلوبية والفكرية شديدة القدم .

راموز ، الانخراط المستحيل

قبل أن يصبح راموز حامي "اللهجة الفودوية" ومؤسس سلسلة "الكراسات الفودوية" Cahiers Vaudois، حاول الكاتب السويسري الشاب - لسنوات طويلة، قبل الحرب العالمية الأولى - الانخراط - مثل هنرى ميشو وربما قبله بقليل - في الوسط الأدبي الباريسي، والتحول من سويسرى من مدينة فودوا ليصبح روائيًا فرنسيًا، أى أن يعترف به كروائي فرنسي ، ومع ذلك منعه هذا القرب من الاندماج في باريس: كان شديد القرب منها - إذ كان يتحدث الفرنسية بلكنة - وهذا يعني اعتبار المحافل المقرة إياه كشديد القروية بصورة تمنع إقراره، وليس ببعيد بصورة كافية - أى أجنبي وغريب وجديد - ليثير اهتمام المحافل النقدية، ولذا استبعدته باريس ورفضته بعد بضعة سنوات ، وقد روى بنفسه هذه التجربة المثيرة للمشاعر لشاعر ريفي شاب في "علة وجود" (Raison d'être)، المنشور عام ١٩١٤ وقت عودته إلى بلاده ، وكان "علة وجود" هو العدد الأول للمجلة التي أسسها عند عودته إلى سويسرا والمنشور التأسيسي لسلسلة "الكراسات الفودية"، التي أسسها أيضًا مع أصدقائه أدمون جيليار Edmond Gilliard وبول بودري Paul Baudry .

ويعد "علة وجود" أهم نص يسمح فهم خط سير راموز وفكره .. ، وطبق راموز في هذا النص عمليًا رغبته في قلب القانون الفرنسي وتغيير نظام "القيم": فقد أراد تحويل السمات التي حط من شأنها إلى اختلاف مطالب به ، وتشير "هذه العودة إلى الوطن الأصلي" إلى قراره تحويل ندبة لهجته وأسلوبه إلى هوية مطالب بها ، وعند حديثه عن الحياة الفرنسية قال: "حاولت دون جدوى المشاركة فيها، فلم أستطع أن أجيد ذلك، وأدركت هذا وازدادت رعونتي ، وعادة ما يصبح الاضطراب الذي يعترينا مثيراً للسخرية (وعمرنا عشرون عامًا)، ولا نقوى على السير أو الحديث ، ففروق جد صغيرة في النبرة أو في اللهجة أو حتى في التصرف، أسوأ بكثير من الفروق الواضحة، فهي تصيب الإنسان بالضيق بصورة أكبر ، فالإنجليزي يبقى إنجليزيًا، فهو لا يثير الدهشة، إنه "مصنف": أما أنا، فأنا مماثل تقريبًا لمن حولي، ولرغبتي في مماثلتهم، أفشل وأنا على وشك النجاح، ولكن أرى بقطاعة هذا الفشل"[٣٠] ، ولوضوح رؤيته الشديد عن المأساة والاختيارات المستحيلة التي تواجه كل من لا ينتمون إلى المركز، أثار مرة أخرى - بعد أكثر من عشرين عامًا، في "ملحوظات فودي" - مسألة عداوة

باريس ، كما لو كانت عاصمة الأدب لا تقدر على إدراك – أي الإقرار والاعتراف – بكل من لا يقعون على "بعد مناسب": "فالريفى الذى يصبح فرنسياً يتخذ فى الشارع مظهر الباريسى وتصرفاته [...] ، ويصر – بصورة أساسية – على ألا يبدو ريفياً [...] ، وباريس مدينة عدوانية، لأنها تستبعد مسبقًا من لا ينتمون إليها: الذين لا يضبطون إيقاعهم على إيقاعها، ولا يخضعون حركاتهم ونبرات أصواتهم وإيماءاتهم لقوانينها [...] ، فإما أن تكون باريسيًا أو لا تكون ، فإذا لم تكن باريسياً لا تبد كذلك، سيتم رصدك، وتتوالى الأحداث [...] ولا تنتهى الأحداث بالنسبة لك إلا باستبعادك بطريقة متكتمة لكن نهائية"(٢١) ، وهذا القرب المتباعد الذى يجعل منه شخصية هجينة، فهو أجنبى مزيف وقروى حقيقى، فلاح باريس الأزلى الذى لا يمكنه قبوله باسم أى نوعية مفهرسة، فهو يحللها تحليلاً دقيقًا مما يسمح له تنظير المسافة اللازمة لتتاح له فرصة إدراكه ، وما أطلقنا عليه من قبل "معضلة راموز"، هى بالتحديد هذا الوضوح فى الرؤية إزاء المسافة التى يتعين أخذها من المحافل المقرة ، ويعد الانفصال الاختيارى فى حالته الاستراتيجية – شبه اليقينية – التى اتخذها لتعريف باريس بنفسه "بالمبالغة فيما يميزه ويفرقه": أى بإقامة مسافة مناسبة بينه وبين باريس التى لم يستطع تفاديها ورفضت هى انخراطه فيها .

الهوامش

(1) Israël Zangwill, Comédies du ghetto, Paris, Editions Autrement, 1997 (trad. par M. Girette. Édition remaniée, augmentée, annotée et postfacée par B. Sapiro), p. 52 .

(2) J. Joyce, "Oscar Wilde, le poète de Salomé " , op. cit., p. 242 .

(3) James Joyce, Ulysse, Paris, Gallimard, 1929 ,p. 5 (traduction française intégrale de A. Morel, assisté par S. Gilbert, entièrement revue par V. Larbaud et l'auteur).

(4) Cf. V. S. Naipaul, L'Inde. Un million de révoltes, Londres, 1990 .Paris, Plon, 1992 ,p. 13 (trad. par Béatrice Vierne).

(5) Cf. V. S. Naipaul, L'Énigme de l'arrivée, Londres, 1987 .Paris, Bourgois, 1991 ,p. 127-230 (trad. par S. Mayoux).

(6) Ibid.

(7) S. Rushdie, Patries imaginaires, op. cit., p. 164 .

(8) Cf. C. F. Ramuz, Raison d'être, Paris, La Différence, 1991 [1914].

(9) V. S. Naipaul, LÉnigme de l'arrivée, op. cit., p. 169.

(10) Ibid., p. 144.

(11) Ibid., p. 43 .

(12) Ibid., p. 249.

(13) Ibid., p. 30 - 32 .

(14) Ibid., p. 121 .

(15) V. S. Naipaul, "Notre civilisation universelle", discours prononcé au Manhattan Institute de New York, The New York Review of Books, 31 janvier 1991.

(16) Voir aussi V. S. Naipaul, Crépuscule sur l'Islam, Paris, Albin Michel, 1981 (trad. par N. Zimmermann et L. Murail).

(17) Regard qui a changé au cours du temps et qui a évolué entre son premier voyage en 1962 (L'Illusion des ténèbres, Paris, Bourgois, 1989) ,celui de 1975

après lequel il écrira L'Inde brisée (Paris, Bourgois, 1989) en 1975 et enfin le dernier, rapporté dans L'Inde. Un million de révoltes, op. cit., en 1901.

(18)V. S. Naipaul, L'Inde. Un million de révoltes, op. cit., p. 439.

(19) Ibid., p. 446 . William Jones, grand erudite britannique du XVIIIe siècle, fervent partisant des Lumières, nommé juge à la Cour suprême du Bengale à Calcutta, était venu faire fortune aux Indes, et apprit le sanscrit pour traduire les grands textes de la tradition sacrée de l'Inde.

(20) S. Rushdie, Patries imaginaires, op. cit., p. 399 .

(21) V. S. Naipaul, Guérilleros, Paris, Albin Michel, 1981 (trad. par A. Saumon).

(22) Cf. Jean-Pierre Martin, Henri Michaux. Écritures de soi, Expatriations, Paris, José Corti, 1994 ,p. 288.

(23) Dans ses textes, les étrangers sont souvent suspects :"Quand il vient des étrangers, on les parque dans des camps, aux confins du territoire. Ils ne sont admis à l'intérieur du pays que petit à petit et après maintes épreuves. "H. Michaux, Ailleurs, Voyage en Grande Garabagne, Paris, Gallimard, 1936 ,p. 50 - 51.

(24) Robert Bréchon, Henri Michaux, NRF, 1959 ,repris in 260uvres complètes, op. cit., p. CXXIX-CXXXV.

(25) Ibid., p. 12 .

(26) H. Michaux, Plume, précédé de Lointains intérieurs, Paris, Gallimard, 1938, p. 68 . Il se passionna, dans son adolescence, pour les problèmes liés à l'hérédité et à la généalogie, obsédé sans doute par la volonté de trouver la voie de la liberté et par l'interrogation taraudante de la libération possible à l'égard des origines.

(27) H. Michaux, loc. cit., p. 17 .

(28) Cité par G. Liiceaunu, op. cit., p. 114 .

(29) Ibid., p. 124 : "Nous étions de très bons amis, il m'a même demandé d'être le légataire de son 260uvre mais j'ai refusé. "

(30) C. F. Ramuz, Raison d'être, op. cit., p. 29.

(31) C. F. Ramuz, Paris. Notes d'un Vaudois, op. cit., p. 66.

الفصل الثالث

المتمردون

كانت الوسائل المتاحة له ضعيفة بطريقة لا يمكن تصورها، حتى بدت وكأنها تتحدى أى مصداقية ، فلم يتسن له استخدام اللغة والثقافة والقيم الفكرية ومقاييس القيم الروحية ، تلك الهبات التى تتلقاها فى المهد ، [...] فما العمل؟ استولى هذا النص دون تردد على أدوات أخرى، لم تصنع له ولا لتحقيق الأهداف التى ينوى بلوغها، ولكن ما الضرر فى ذلك، فهى فى متناوله، وسيطوعها لتحقيق أهدافه، فاللغة ليست لغته، والثقافة ليست ميراث أسلافه ، وطرق التفكير والفئات الفكرية والأخلاقية تلك لا تتفق مع بيئته الطبيعية ، فالأسلحة التى سيستخدمها أسلحة مزدوجة .

محمد ديب

سارق النار

تعد عائلة "المفاضلة" أو "المخالفة" ثاني أكبر العائلات الاستراتيچية الأدبية، وذلك على الأقل فى زمن النشأة الأدبية والقومية(١) .

وبالرغم من الاختلافات التاريخية البديهية، نشعر بالدهشة لاستنتاجنا، إنه منذ المظاهر الأولى للسباق الذى أقامته جماعة لابلياد الفرنسية لمنافسة الاستخدام الإجبارى للاتينية والشعر الإيطالى، ظهرت إستراتيجيات المؤسسين الأدبيين شبه الكاملة، التى أخذت صورة أشكال ثابتة خلال كل عملية توحيد المجال الأدبى، أى خلال القرون الأربعة التالية: وكانت المهمة لمؤسسى الأدب هى – إلى حد ما– "صناعة ما هو مختلف" .

ولا يمكن تراكم أي مورد نوعى طالما أمكن لكل أشكال الإنتاج الأدبى الانخراط بصورة كاملة في الحيز السائد، وتشهد مطالبة دى بيليه بوقف ممارسة ترجمة الكلاسيكيات اللاتينية واليونانية إلى الفرنسية، بأن مجرد ترجمة الموارد اللاتينية إلى الفرنسية، دون أى ابتكار خاص – أى دون أى "قيمة مضافة"، أدى إلى تخليد السيطرة المطلقة التى مارستها اللغة اللاتينية ، وبالإضافة إلى ذلك، كانت هذه الممارسة التى كررت – دون أية تعديلات – التقليد الأدبى السائد تضيف إلى الإرث اللاتينى نفسه، وتدعم بديهية تفوقه، وبتعبير آخر، بغية الصراع ضد السيطرة وإقامة منافسة، يتعين خلق الاختلاف ومن ثم تشكيل حيز أدبى .

وأدرك كل مفكرى "الأجيال الأدبية الأولى" – مثل دى بيليه – ظاهرة الإلحاقية الأدبية التى تقوم بها الأحياز السائدة، التى كانت هذه الأجيال ضحيتها، وضرورة البعد والاختلاف عنها، ففى عام ١٨١٧ كُتب فى أيرلندا قبل الكتابات الأولى لمفكرى النهضة: "لا تمنح الحكومة ولا الجمهور أى تشجيع للأدب المحلى، فالجمهور والحكومة هما ضحية فكرة مسبقة مؤسفة عن الإنتاج الأيرلندى، وإذا بلغ أحد المواطنين الموهوبين الشهرة عن طريق أعماله المنشورة، فيجب أن يتم ذلك فى إنجلترا لا فى بلده، وبالفعل لا يتمتع الأيرلنديون بأى رأى مستقل فى مجال الأدب"[٢]، كما نشرت "مجلة بولسترز" (Bolster's Magazine) أيضًا فى عام ١٨٢٦: "تعد مغادرة المواهب الوطنية للبلاد السبب الأكيد لنقص رأس المال الفكرى الثرى فى بلدنا [...] ، والواقع أن هذا الاستنتاج المؤسف بأن تلك المواهب التى تكتظ بها أيرلندا فى طريقها للذبول لعدم نقلها إلى بيئة أخرى، واتخذت هذه المواهب شكل النباتات الغريبة فى ذات الأرض التى أنبتتها"[٣]، ويمنع غياب أى اختلاف مطالب به ظهور أى إنتاج نوعى والاعتراف به كإنتاج نوعى، فلا يمكن إلا للإنتاج الأدبى المعترف به بوصفه نوعيًا وقوميًا والذى تم تشكيله بهذا الوصف أن يسمح بإنهاء تبعية الكتاب إزاء الحيز الأدبى (والسياسى) السائد .

ولهذا يوجه لعدد كبير من مؤسسى الأدب تهمة المحاكاة بعبارات عنيفة ، ففى الفصل المعنون "ما السبب فى أن اللغة الفرنسية ليست بنفس قدر ثراء اللغتين اليونانية واللاتينية" تحدث دى بيليه عن الأدباء المحاكين الذين "تركوا لنا لغتنا بهذا الفقر والعراء، حتى إنها تحتاج لزينة و(إذا كان يتعين الحديث بهذا الشكل) لريش الآخرين"[٤]، وتجد هذا الموضوع – وقد أعيد ابتداعه – مرة أخرى فى سياقات وقصص

بعيدة عن بعضها البعض، وفى "نداء إلى الطلبة الأمريكيين" صاغ أمرسون Emerson، المؤسس الحقيقى لمبادئ الثقافة والأدب الأمريكيين، نوعًا من إعلان الاستقلال الفكرى لأمريكا، ويعد هذا الإعلان من الأهمية بمكان بالنسبة لمبدعى الأجيال اللاحقة، وبتأكيده على أن "المحاكاة هى نوع من الانتحار"، أضاف: "يجب على كل عصر كتابة أعماله الخاصة، أو بالأحرى يتعين على كل جيل الكتابة للجيل اللاحق، فالكتب التى تم تأليفها فى فترة سابقة لا تتناسب مع الفترة الحالية [...] ، لقد استمعنا طويلاً لآلهة الشعر الأوروبية المؤدبة".

ويقدم لنا وضع الكتاب الأمريكيين اللاتينيين مثالاً واضحًا لنفس الظاهرة: فخلال القرن التاسع عشر كله وحتى الأربعينيات من القرن العشرين، أنتج هؤلاء الكتاب أدبًا إيمائيًا، وأكد المفكر الفنزويلى آرتورو أوسلار بيبترى Arturo Uslar Pietrl، أحد "مبدعى" ما سيصبح نوعًا من الصيغة المولدة لكل الأدب الأمريكى اللاتينى اعتبارًا من الستينات، "الواقعية السحرية"[٥]، فى دراسته حول التأثير الأوروبى فى أمريكا اللاتينية، وأشار بصفة خاصة إلى أهمية محاكاة النماذج الرومانسية فقصة آتالا Atala لشاتوبريان (١٨٢١) – والتى تحمل العنوان الفرعى "قصة حبيبين بدائيين فى الغابة" وتقدم فى منظر طبيعى مزيف، شخصيات اصطناعية لهنود غرباء يهيمون ويتألمون وسط التقاليد العاطفية الرومانسية شديدة الرقة – أصبحت نموذجًا لا يمكن تفاديه وأسهم فى صنع تقليد لسكان المناطق الحارة، وكان تأثير هذا النص عميقًا خلال فترة طويلة فى أمريكا اللاتينية حتى إنه فى عام ١٨٧٩– كما يؤكد أسلر بييترى – تخلى الكاتب الأكوادورى خوان ليون ميرا Juan Léon Mera – الذى كان يعيش فى منطقة ذات كثافة عالية من أهل البلد ذاتهم – "عن رؤيته الخاصة عن الهنود الأكوادوريين، واعتمد على رؤية شاتوبريان الخاطئة".

وبهذا المعنى يتسنى لنا فهم سبب نشر الكاتب الكوبى أليجو كاربنتيه (١٩٠٤ – ١٩٨٠) فى هافانا – فى الثلاثينيات – نصًا يأخذ شكل المنشور، يطالب فيه بضرورة إنهاء حالة التبعية الفكرية ووضع حد للإنتاج الأدبى الذى يقتصر على المحاكاة: "لقد ولد لكل ما هو قادم من أوربا، روحًا من المحاكاة فى أمريكا اللاتينية، كان من نتائجها الوخيمة تأخير أسلوب بتعبيرنا الخاص لسنوات عديدة، ففى القرن التاسع عشر قدمنا – بعد خمسة عشر أوعشرين عامًا من التأخير – أعمالاً فى جميع

المجالات التى شغفت العالم القديم: الرومانسية والبارنسية والرمزية، وشرع فى هذا الاتجاه روبين داريو بوصفه الابن الروحي لفيرلان، ورايسيج Reissig بوصفه الابن الروحي لتيودور دى بانفيل Théodore de Banville [...] ، لقد حلمنا بالتريانون وبه ماركيزات وقساوسة، في الوقت الذى كان الهنود يسردون الأساطير الرائعة المرتبطة بمناظرنا الطبيعية [...] ، وظهر فى ذلك العصر عدد من المجالات الفنية الأمريكية بفضل أندريه جيد أو كوكتو أو لاكريتيل Lacretelle ، إنها إحدى مساوئنا أو لعلنا نقول أحد نقاط ضعفنا التى يتعين علينا محاربتها بعنف ، ولكن بكل أسف، لا يكفينا القول "لنقطع كل ما يصلنا بأوربا" حتى نشرع فى إنتاج العبارات المبتكرة والتى تمثل الحساسية اللاتينية – الأمريكية خير تمثيل"(٦) .

وإنتاج هذا التعبير الجديد هو صناعة الفرق، أى خلق موارد نوعية، ولارتباط الأسس الأدبية بالأسس القومية، يستخدم كتاب الأجيال الأولى كل الوسائل المتاحة لهم – أدبية و/ أو سياسية – قومية – لجمع هذه الثروات الأدبية وتركيزها، وتختلف هذه الوسائل باختلاف التراث الأصلى للحيز الأدبى المعتد به، وفى الأحياز الأدبية الأكثر ثراء بداية، تأخذ سبل الثراء شكل مختلف تحويلات للتراث المركزى: ترجمات بينيه (أى استيراد نصوص)، واستيراد النقديات والأساليب الأدبية وتعيين عواصم أدبية قومية جديدة .. ألخ .

وفى الأحياز الأدبية التى ظهرت فى وقت متأخر والأكثر عوزاً، يتمثل الابتكار الأكبر، الذى نشرته نظريات هيردر ، والذى عدل مجمل استراتيجيات البعد الأدبى وحلوله، فى فكرة "الشعب"، وهذا المفهوم – بالإضافة إلى مفهومى الأمة واللغة اللذين يمثلان فى النظام الفكرى الذى افتتحه هيردر مقابلان له – قدم أدوات عديدة لمؤسسى الآداب: جمع الروايات الشعبية التى تحولت إلى قصص وأساطير شعبية، أو خلق مسرح قومى وشعبى يسمح فى الوقت نفسه بنشر اللغة القومية واستخدام محتويات شعبية كمواد بناء لهذا المسرح وتشكيل جمهور قومى، أو المطالبة بأقدمية تراث – فى حالة اليونان أو المكسيك على سبيل المثال – أو إدانه قياس الزمن الأدبى، وراموز الذى فهم أفضل من سواه هذه الآلية، كان يستخدم هو نفسه لفظ "رأسمال" للحديث عن الموارد "المختلفة" فى الدول الصغيرة: "بعض الدول لا يعتد بها إلا عن طريق اختلافاتها [...] ، ولا تقوى على استخدام هذه الاختلافات التى تعد رأسمالها الحقيقى إلا بعد ظهورها فى البنك العالمى للصرف والتبادلات"(٧) .

العادات الأدبية للشعب

منذ هيردر تم تعريف الأمة واللغة والأدب والشعب بوصفها مرادفات يمكن أن تحل مكان بعضها البعض، وأضاف هذا التماثل لفظًا ثالثًا إلى المعادلة التاريخية التى تم تعريفها منذ دى بيليه : فقد عدلت فئة "شعب" بطريقة ملموسة مجمل الاستراتيجيات والإمكانيات، ولا سيما اللغوية، لكل الكتاب المعدمين، وهذا المفهوم الذى كان هيردر أول من رقاه بغية وضع تعريف جديد للأدب، ومن ثم لرأس المال الأدبى، ظل معياراً محدداً للشرعية الأدبية: "فالشعب" يقدم بالفعل طرقًا جديدة لإنتاج الاختلافات النوعية وتأكيدها .

ومن ثم، كان لثورة هيردر آثار قوية للغاية ودائمة حتى إن التأكيد "الشعبى" ظل مطالبة مميزة تسمح بالنفاذ إلى الحيز الأدبى، بالرغم من التطورات السياسية لاستخدامه، وبالفعل فى القرن التاسع عشر، كان النموذج الألمانى قد فرض تعريفًا قوميًا خالصًا لهذا المفهوم: يعد الشىء شعبيًا إذا كان قوميًا، ولكن هذا المفهوم المتغير الشكل والذى يشوبه اللبس، والقادر على تمثيل النظريات الأكثر تعدداً إن لم تكن الأكثر تباعداً، حظى - كما نعرف - بتأييد سياسى كبير، فإلى جانب التعريف الوطنى، تم - منذ نهاية القرن - إضافة المفهوم القومى للشعب (الذى عرف بوصفه "طبقة" اجتماعية) .

وهكذا، أصبحت كلمة "الشعب" مفهومًا مبهمًا، فهو لا يمثل الاسم الآخر لمجمل جماعة قومية فحسب - تجسدها بامتياز طبقة الفلاحين الأسطورية، التى تمثل نوعًا من جوهر الأمة - ولكن كانت هذه الكلمة تشير أيضًا إلى جزء من هذا المجموع القومى، المقتصر على الطبقات التى يطلق عليها شعبية ، ولم تكن هذه المفاهيم متناقضة فيما بينها ولكنها تكونت بطريقة تراكمية .

ولتوافق هذا المفهوم مع المعيار الذى اعتباراً من ثورة هيردر تم بناء عليه تأسيس الشرعية الأدبية فى القطب السياسى للحيز الأدبى الدولى، وسمح كذلك - فى ظل غياب أى أقدمية أدبية - بتراكم الموارد الأدبية، وزيادة عدد متصارعى اللعبة الذين يفتقرون إلى الثروات الأدبية بسبب اتساع الحيز الدولى بطريقة تدريجية منذ قرنين، كما سمح باستمرار المفهوم غير الأكيد والمزدوج "للأدب (أو اللغة) الشعبى"، بينما تحولت التقاليد

السياسية بصورة غير ملموسة، وأعاد الكتاب ابتكار هذا المفهوم وأنتجوه في سياقات سياسية ولغوية وأدبية جد مختلفة. فالشعب ليس كيانًا مشكلاً يمثل الكتاب المتحدث الرسمي باسمه : فهو قبل كل شيء ، بالنسبة للكتاب، بناء أدبي (أو أدبي - سياسي) ونوع من أدوات التحرر الأدبي والسياسي له استخدامه المميز، وطريقة لإنتاج شيء مختلف .. ومن ثم يشكل رأسمالاً أدبيًا عندما يعاني الكتاب من العوز الأدبي، وهيأ انتشار الأيديولوجية والعقيدة الشيوعية منذ بداية القرن العشرين في الأوساط الأدبية والفكرية - ولا سيما عند المناضلين القوميين للمناطق التي تحارب بغية استقلالها السياسي - ظهور معايير سياسية وجمالية وأدبية جديدة تم باسمها تأكيد الطابع "الشعبي" للأدب .

ونشأت المنافسات الأولى ذات الطابع الجمالي والسياسي المتصل في الأحياز الأدبية الآخذة في الظهور حول هذا المفهوم نفسه ؛ إذ ولد كل مفهوم وكل تعريف للطابع الشعبي للأدب وجماليات وأشكال أدبية خاصة، وتبلورت الصراعات الأولى حول التعريف "السليم" للشعب وللطابع "الشعبي" أو اللاشعبي للإنتاج الأدبي، وباسم الشعب بوصفه "طبقة"، رفض بعض المفكرين - الذين أجروا نوعًا من المزايدة داخل حوار ذي ألفاظ سياسية - فرض التعريف القومي للشعب ؛ ومن ثم تبنوا موقف المعارضة السياسية وطالبوا باستقلال أدبي نسبي وغريب[٨] .

ويوضح تشكيل الحيز الأدبي الأيرلندي بصورة جلية هذا الانفصال وهذه المنافسة الجمالية، وتولدت حركة النهضة الأيرلندية في ملتقى "اللحظتين" السياسية والأدبية، لأن الانتقال من "الرومانسية" إلى "الواقعية" أيضًا لحظة انزلاق دلالية سياسية تقود من فكرة الشعب بوصفه أمة إلى فكرة الشعب بوصفه طبقة، فازدواج معنى اللفظ يسمح - أيضًا - باستخدامه بطريقة مزدوجة، ويأخذ التناقض مع الجمالية المثالية - والتي رقاها ييتس- بداية شكل الواقعية الريفية التي تجسدها واقعيات كورك Cork ، ثم فرض شان أوكيسي الكاتب المسرحي الملتزم في المعركة القومية، واقعية المدنية وواقعية الطبقة الكادحة والواقعية العمالية: ويعد أوكيسي من أوائل الكتاب الأيرلنديين الذين أكدوا التزامهم الشيوعي، وكان هذا التحول الجديد - الجمالي ظاهريًا، والسياسي واقعيًا- حتى ذلك الوقت أحد آخر تحولات علم الجمالية الأدبية الشعبية - القومية .

حكايات وأساطير وشعر ومسرح قومي

واعتباراً من "ابتكار" مفهومي: "الشعب"، و"الأمة" في نظريات هيردر، وإعادة تأويل مؤسسي الآداب "القومية" الأولى لهما، أصبحت الحكايات والروايات والقصائد والأساطير الشعبية، التي تم جمعها ونشرها في دواوين – كما قام بعض الكتاب القوميين بتحويلها وإعادة صياغتها– أول مورد أدبي يمكن معرفة كمه، وتتلخص أول أعمال شعراء النهضة الأيرلندية في إعادة جمع الروايات الشعبية وتقييمها ونشرها، إذ إنه يفترض تعبيرها عن العبقرية النوعية للشعب الأيرلندي وعرضها "للثروات" الأدبية القومية الأيرلندية، وقد اشتهر كل من ييتس وليدي جريجوري Lady Gregory، وإدوارد مارتين Edward Martyen ، وجورج مور George Moore ، وبادريك كولوم وتم الاعتراف بهم بوصفهم المتحدث الرسمي باسم العبقرية الشعبية الأيرلندية، ثم تحولت تدريجيًا هذه الروايات التقليدية التي تم استعادتها من الماضي وترقيتها إلى قالب للعديد من القصائد والروايات والحكايات والمسرحيات التي تممت عملية "إضفاء الطابع الأدبي على الروايات التقليدية في كل أشكالها (كوميديا، وتراجيديا، ومسرحيات رمزية أو ريفية) .

وفي الدول التي ترتفع فيها نسبة الأمية مثل أيرلندا في نهاية القرن الماضي، ويقل أو لا يوجد بها التقليد المكتوب، تعد محاولات نقل الممارسات الشفهية إلى مكتوبة وسائل "لخلق" أدب، وبهذه الصورة تتحول الممارسات الشعبية إلى "ثروات" أدبية، ويتعلق الأمر بالفعل بعملية كيميائية صعبة: تحويل الممارسات (الثقافية أو اللغوية) الشعبية، التي تعد أشكالاً للعادات والتقاليد الغريبة حتى ذلك الحين بالنسبة لأي تقييم أدبي إلى "ذهب" ثقافي أو أدبي وإلى "قيمة" معترف بها تسمح بالنفاذ إلى الكوكب الأدبي، ويتم بعد ذلك – وعادة في نفس الحركة – إرساء مسرح قومي – شعبي .

وبعد عملية الجمع الفولكلوري والشعبي والقومي الأوروبية المرتبطة "بالثورة الفقهية" للقرن التاسع عشر، بدأ مفكرو وكتاب الدول التي ظهرت في أعقاب عملية تصفية الاستعمار في المغرب العربي وأمريكا اللاتينية وأفريقيا السوداء – من نفس هذا المنطق – في بناء تراث ثقافي، انطلاقًا من تفسير جديد للنموذج الألماني المتأثر بالسلالات، واستطاعوا – هم الآخرون، بهذه الطريقة – قياس الممارسات الشعبية ونشرها وتحليلها ونقلها إلى أدب مكتوب، بعد أن ظلت هذه الممارسات حتى ذلك الحين في منأى عن أي اعتراف قومي أو ثقافي، وهكذا قام العديد من الروائيين الجزائريين

بالتوازى بعمل سلالي ومشروع روائي، فقد كان مولود معمارى (١٩١٧ - ١٩٨٩)، على سبيل المثال في الوقت نفسه روائيًا وأنثروبولوجيًا وكاتبًا مسرحيًا، وقد بدأ بكتابة الروايات الشهيرة مثل، "التل المنسى"[٩]، التى تقدم النماذج الأدبية المقننة، وعمل تدريجيًا لتكوين ثقافة نوعية مجدداً، وكتب في نفس الفترة مسرحيات[١٠] وشرع في وضع قواعد اللغة البربرية[١١] ونشر مجموعات قصصية بربرية[١٢] وقصائد قبلية قديمة[١٣]، واختار كتاب آخرون مثل مولود فرعون (١٩١٣ - ١٩٦٢) إنتاج أعمال روائية شبه سلالية: وقد أضفت الطبيعية الوصفية لروايات مثل "ابن الرجل الفقير"[١٤] أو "الأرض والدم"[١٥] - الحاصل على جائزة الشعبية سنة ١٩٥٣- أهمية شبه وثائقية، قريبة من المثالية السلاسلية، وفي الوقت نفسه، أخذت المطالبة القومية شكل عرض "ثروات" الأمة الأدبية في صورة تعديد القصص والأساطير التى تشكل إرثها وإخراجها، بما في ذلك إخراج الروايات، ولكن لكي يتسنى لعملية التراكم الأدبى أن تبدأ، كان لزامًا إيجاد متصارع للقيام بهذه المهمة بطريقة واعية وعلنية، أى كاتب يحول بطريقة لائقة هذه الثروة الشعبية إلى مواد أدبية، فرواية "مكونايما" (Macounaima) للروائى البرازيلي الكبير ماريو دى اندراد Mario De Andrade ، هى في الوقت نفسه - وفقًا لما يؤكده مؤلفها - "منتقيات من الفولكلور البرازيلي"[١٦]، ورواية قومية، كما سنرى ذلك بالتفصيل فيما بعد .

ويتعين دراسة القصص المكتوبة بلغة اليوروبا التى ألفها دانيل أولورنفيمي فاجنوه (١٩٠٣ - ١٩٦٣)، والتى ترجم جزءًا منها وول سوينكا Wole Soyinka في نفس هذا الاتجاه، ومما لاشك فيه أن فاجنوه هو أول من كتب - بلغة اليوروبا - التقليد الشفاهي لشعبه، وأولى رواياته، "مغامرات صياد في الغابة المسكونة" (Les aventures d'un chasseur dans la forêt hantée) تتضمن موضوعات وبصفة خاصة تقنيات سرد القصص والأساطير الشعبية، وتم إعادة طبعها ست عشرة مرة حتى عام ١٩٥٠، وسريعًا ما اشتهرت في المدارس وبين جمهور المثقفين النيجريين[١٧]، والحق أن هذا الكتاب "الساذج" والكلاسيكي الشعبى والذى يعد وثيقة شبه سلالية، لم يرق إلى مستوى الأدب والتراث القومى إلا عن طريق ترجمة سونيكا له وتعليقه عليه، إنما ينتمى أصلاً إلى تقليد اليوروبا ويتحدث بصفة خاصة عن طريق "مزج الصوت والحركة"[١٨]، وبعد ذلك، رفض الجيل الأول من المفكرين النيجيريين الذين سعوا إلى الشهرة عن طريق المغالاة

في التصويب اللغوى وتطبيق المعايير السردية الغربية، روايات آموس تتيولا[١٩] Amos Tutuola التى كانت تروى بلغة إنجليزية صينية ثم نقلها بسذاجة إلى اللغة المكتوبة، قصص خيالية، مليئة بالوحوش والأرواح الشريرة والأشباح التى تظهر فجأة فى حياة الشخصيات ، ولكن طالب بها بداية وول سوينكا الذى كان يرى أن لغة آموس تويتولا الشعبية تمثل نوعًا من الحد الفاصل لفئات الفهم الأدبى الغربى: "فهذا النوع من الإنجليزية يضرب النقاد الأوروبيين فى نقطة ضعفهم، ألا وهو السأم من لغتهم والبحث التقليدى عن أشياء جديدة مثيرة للضحك"[٢٠]. ثم طالب بها بعد ذلك بن أوكرى ، أحد ممثلى آخر جيل من الكتاب النيجيريين، واشتهر بين النقاد منذ نشر رواياته "طريق الجياع"[٢١] (The Famished Road) فى لندن عام ١٩٩١، وينفصل هذا الكتاب بطريقة حادة عن الواقعية الجديدة للرواية النيجيرية، مقرنًا عالمًا من الأشباح والأرواح – قريب الشبه من عالمى فاجونوا Fagunwa وتيتولا– إلى الوصف الأكثر واقعية لنيجيريا المعاصرة، وأظهر بذلك خاصية رؤية نوعية للعالم ، كما يقترح أيضاً سبيلاً روائيًا جديداً جد مبتكر، يرتبط بتقليد ثقافى ودينى ، والحق أن بن أوكرى قد اقترب بهذا الأسلوب من مشروع أسلافه فى مجال الأدب، بيد أنه رفض أن يضع نفسه فى ماضٍ أسطورى، ليجعل من هذه الأساطير – على العكس من ذلك – أدوات لوصف الحاضر وتحليله .

ويعد المسرح – هذا النوع الأدبى الذى يتخذ موقفًا وسطًا بين الشفاهية والكتابة – أحد الحلول الأدبية (شبه) العالمية، فى المناطق التى تتسم بارتفاع نسبة الأمية ورأس المال الأدبى الضعيف، مثل أيرلندا فى العشرينيات وبعض الدول الأفريقية فى يومنا هذا، ويعد المسرح – وهو فن شفاهى بامتياز – فى آن واحد أدبًا شعبيًا وأداة "تطبيع" للغات الآخذة فى الظهور، وترتبط ممارسته ارتباطًا مباشراً ببعث القصص الشعبية التقليدية ودفع قيمتها: "ففى أيرلندا – على سبيل المثال – يعد المسرح أحد طرق تحويل الممارسات الأدبية إلى موارد أدبية مقننة وشرعية ، ويتعلق الأمر بتثبيت لغة شفهية عن طريق انتقالها إلى الكتابة، ثم نقل هذه اللغة المكتوبة إلى شفاهية أدبية وخطابية، وبتعبير آخر، يعد المسرح فن تحويل جمهور شعبى إلى جمهور قومى يطالب به الأدب القومى الناشئ، ويمكن للكاتب فيه استخدام كل الموارد المرتبطة بالكتابة وسمو الفن الأدبى – كما فعل ييتس – مع اللعب على المظهر الشعبى للشفاهة، والمسرح أيضًا هو الفن الأدبى الأكثر قربًا من الاهتمامات والمطالبات السياسية[٢٢]

الذى يسمح بتنظيم معركة أو معارضة سياسية، ففى أحياز أدبية ناشئة عدة لا تنفصل عمليات إعادة جمع التراث الشعبى والمطالبة (وإعادة ابتكار) بلغة قومية تتميز عن لغة المستعمر وخلق مسرح قومي عن بعضها البعض .

ويتسنى لنا إدراك العلاقة المباشرة والأساسية بين اختيار المسرح والمطالبة بلغة قومية جديدة بالمقارنة بين موقف أدب "صغير" فى بداية القرن - الأدب البديهى كما رأى كافكا - وبين خط سير كاتبين فى مرحلة ما بعد الاستعمار فى السبعينيات والثمانينات، ينتميان إلى مجالين لغويين مختلفين، وتنشط حياتهما العملية إلى مرحلتين" بمجرد اتخاذ القرار (السياسى والأدبى) بالتحول نحو المسرح واستخدام لغة شعبية جديدة ؛ وهما : الجزائرى كاتب ياسين ، والكينى نجوجي واثيو نجو[٢٢] Ngugi Wa Thiong'a .

وقد تحدثنا عن اكتشاف كافكا للغة والثقافة اليديشية، المرتبطتين بما أطلق عليه هو نفسه "المعركة القومية" ليهود أوربا الشرقية فى بداية القرن، من خلال المسرح، وسمحت له فرقة مسرحية يديشية، قادمة من بولندا مروراً ببراغ، بلقاء الحركة القومية اليديشية عام ١٩١١: فلم يسمح له الممثلون اليهود برؤية أعمال رواد الأدب الشعبى اليهودى الجديد فحسب، ولكن برؤية حقيقة صراع قومى وسياسى يهودى كان يجهل حتى وجوده، وكما هو الحال فى كل الآداب القومية المناضلة، عبرت المعركة اليديشية السياسية - التى أخذت أيضًا أشكالاً لغوية وأدبية - عن نفسها وانتشرت فى أوربا والولايات المتحدة عن طريق المسرح لجمهور ناطق باللغة اليديشية جاهل فى غالبيته، وتحمس كافكا إزاء المسرح اليديشى، بوصفه فنًا شعبيًا حيًا ومزوداً بكل الصفات التى تعترف بها مختلف النظريات القومية كثقافة قومية "حقيقية" (لغة، تقليد، أساطير شعبية)، ويعد شغفه المقياس الدقيق لأثر المسرح على كل الحركات القومية: وتعد شهادته فى حد ذاتها أداة غير عادية لفهم الشكل الذى يأخذه انتشار الأفكار القومية عبر المسرح .

واعتباراً من السادس من أكتوبر ١٩١١، بينما كان قد رأى أول مسرحية فى الرابع من هذا الشهر - وربما أيضًا بعض العروض فى ١٩١٠- كتب فى يومياته: "يحدونى الأمل فى رؤية مسرح يديشى كبير، لأنه بالرغم من كل شيء ، ربما عاب العرض قلة عدد الممثلين وعدم دراستهم للأدوار دراسة تامة ، كما يحدونى الأمل فى

معرفة الأدب اليديشي الذى يخول إليه بلا انقطاع موقع المعركة القومية التي تحدد كل الأعمال، وهو بالتالي موقع لا يشغله أي أدب بهذه الصورة المستمرة، حتى لو كان أدب أكثر الشعوب المقهورة"(٢٤)، وإسحق لووى، مدير الفرقة هو الذى كشف له – خلال الأسابيع التي قضاها في براغ – أسرار هذه اللعبة وهذا الأدب، ومن ثم قام المسرح بالنسبة لكافكا – بالرغم من جهله باللغة اليديشية – بدور التلقين لصراع يهدف إلى التحرر على المستويات: السياسية ، واللغوية، والأدبية .

وهكذا نجد الإبداع المسرحي في سياقات تاريخية وسياسية جد مختلفة ؛ وهذا يعني أن اللجوء إلى المسرح في مواقف النشأة القومية يفرض نفسه كحل شبه عمومي بالنسبة لمؤسسي الآداب، بالرغم من عدم تشكيل هذا اللجوء خاصية تاريخية أو ثقافية، فقد تم إقرار الكاتب الجزائرى، كاتب ياسين (١٩٢٩ – ١٩٨٩) في باريس بوصفه كاتبًا كبيرًا للحداثة الأدبية وللبحث الشكلي بروايته "نجمة" Nedjma (١٩٥٦)، التي كتبها باللغة الفرنسية، ثم عند استقلال الجزائر، اعتبارًا من ١٩٦٢، تحول إلى المتطلبات السياسية والجمالية واللغوية للحيز الأدبي الجزائرى في مرحلة التكوين، وبعد نفيه لفترة، تخلى تمامًا عن نشاطه الأدبي السابق، وبين عامي ١٩٧٠ و١٩٨٧، أدار فرقة مسرحية (حركة العاملين الثقافية) التي جابت الجزائر، مسهمة بهذه الطريقة في خلق الأدب الجزائرى الجديد، ولتحقيق هذا الهدف، كان على كاتب ياسين التخلي عن بعض الأشياء : بداية، انتقل من الرواية الأكثر تمسكًا بالصورية إلى المسرح، وتحول من اللغة الفرنسية إلى العربية وجاهد لتأكيد لغة قومية محررة من كل الأغلال التقليدية، وكان الأمر يتعلق بالنسبة له "بأن يسمع الجزائريون تاريخهم"(٢٥) في مختلف لغاتهم الشعبية، اللغة العربية العامية والأمازيغية، ويؤكد قائلاً : "إذا ما أخذنا في الاعتبار موقفي في الجزائر، فمن البديهي أن هناك مشكلة سياسية تشكل أساس كل المشكلات، وذلك لأن البلد واللغة في حالة تكوين، وتحتل المشاكل السياسية المرتبة الأولى: ومن يتحدث عن السياسة يتحدث بالضرورة عن جمهور شعبي، وهو جمهور حد عريض، وبما أن هناك رسالة يتعين تبليغها، فمن المناسب التوجه إلى الحد الأقصى من الناس"(٢٦)، وبعبارة أخرى، يرتبط اختيار الشكل المسرحي لدى كاتب ياسين ارتباطًا مباشرًا بتغيير الحيز الأدبي واللغة: فهو يسعى إلى التأثير على جمهور قومي بأشكال وبلغة شفهية ولكن أدبية في نفس الوقت وقريبة من نفسه، "كيف يتسنى القضاء على الأمية؟ كيف يمكننا التصرف لنكون شيئًا مختلفًا عن مجرد كتاب

يتحدثون على مستوى يفوق مستوى شعوبهم، مضطرين للجوء إلى حيل لتفهمهم شعوبهم، مجبرين غالبًا بالمرور عن طريق فرنسا؟ [...] ، إنها مشكلة سياسية [...] ، [فالشعب] يجب أن يرى نفسه ويسمعها، وهي تتحرك على خشبة المسرح، كيف لا يفهم نفسه عندما "تتحدث بلسانه هو لأول مرة منذ قرون طويلة؟ [...] ، وتعد "محمد خذ حقيبتك"، مسرحية شفهية، ثلاثة أرباعها باللغة العربية والربع باللغة الفرنسية، وهي مسرحية شديدة الشفاهية حتى إنني لم أكتبها بعد، ولا أملك منها إلا شريط عرض سينمائي"[٢٧] .

وقد اتخذ الكاتب الكيني نجوجي وا ثيونجو Ngugi Wa Thiong'o (الذي ولد عام ١٩٣٨) خط سير مشابه للغاية ؛ فقد بدأ حياته العملية ككاتب باسم جيمس نجوجي ونشر نصوصه الأولى باللغة الإنجليزية ، كما كتب "الناسك الأسود" Black Hermit وهي مسرحية تم تقديمها في أوغندا ولاسيما عام ١٩٦٢ بمناسبة أعياد الاستقلال[٢٨]، ثم بعد استقلال كينيا عام ١٩٦٣، عاد إلى اسمه الأفريقي ونشر سلسلة من الروايات تدور حول مسألة الهوية والتاريخ القوميين[٢٩]، بتقديم أهم اللحظات في تاريخ المجتمع الجيكويوى الذي ينتمي إليه ، وقام بالتدريس في جامعة نيروبي في ١٩٦٧، ثم بمكرير بأوغندا حيث شارك في وضع منهج أدب أفريقي، ولكن العنف السياسي الذي استقر تدريجيًا في المنطقة والأشكال الأكثر مأسوية للرقابة السياسية منعت حصول العمل الأدبي على استقلاليته، وسريعًا ما ندد نجوجي بالنظام السياسي المستبد لجومو كينياتا، المؤسس التاريخي للقومية الكينية، ورئيس الجمهورية في الفترة من ١٩٦٤ وحتى ١٩٧٨، ولذا اتخذ التزامه شكلاً نوعيًا وجذريًا: فبعد كتابه "بيتيلات من دم" [٣٠] (Petals of Blood) الذي نشره عام ١٩٧٧، قرر تكريس نفسه "لأبناء الريف" والقيام بنوع من "العودة إلى مسقط الرأس"[٣١]، وليتسنى له التحول – وفقًا لنفس آلية كاتب ياسين – ترك اللغة الإنجليزية لصالح لغته الأم، لغة الجيكويو، وقرر العمل في مجال المسرح [٣٢]، وبعد تقديم إحدى مسرحياته، "نجاهيكا نديندا"[٣٣] (Ngaahikandeenda)، قبض عليه عام ١٩٧٧ وكتب خلال سجنه قصة بلغة الجيكويو، و هي عبارة عن نص شديد الشبه بالشكل المسرحي، نشرته في لندن دار نشر هينمان Heinemann عام ١٩٨٠، تحت عنوان "كيثاني موثرابين" Caithaani Mutharabaini والذي ترجم بعد ذلك إلى اللغة السواحيلية، ثم إلى الإنجليزية[٣٤]، وبعد قضائه عامًا في السجن، نفي إلى لندن .

وبنفس الطريقة فى كيبيك، فى وقت ظهور أولى حركات الاستقلال، وبينما تحدث واضعو نظريات استقلال كيبيك عن "احتلال" محافل كندا الإنجليزية لهم، قلبت مسرحية ميشيل ترمبليه Michel Tremblay "السلفات" (Les Belles Soeurs) قواعد اللعبة الأدبية الكيبيكية تماماً، وكتبت المسرحية باللغة الجوالية وتم إخراجها عام ١٩٦٨، وهى تقدم مجموعة من السيدات العاملات فى مونتريال، وقد لاقت نجاحاً عظيماً فى الحال، ومنح ترمبليه للغة الجوالية – وهى لغة شعبية تم اعتبارها حاملة لواء القومية – عن طريق الكتابة المسرحية فقط، وضعاً أدبياً: فتقديم هذه اللغة على المسرح أكد شرعيتها بوصفها لغة الشعب فى كيبيك وبوصفها لغة أدبية .

جمع الإرث

إلى جانب إعادة جمع القصص والأساطير ونشر – وهى أيضاً وسيلة اعتراف – المسرح للغة المشتركة، كان أمام الكتاب الواقعين تحت السيطرة استراتيجيات أخرى تم تطبيقها فى سياقات تاريخية وسياسية مختلفة ، ولا يمكن خلق جزء من الموارد الأدبية القومية وتجميعه إلا عن طريق الاستيلاء على الثروات المتاحة ، وهكذا عندما رفض دى بيليه المحاكاة الخالصة للكلاسيكيات، أوصى الشعراء الفرنسيين بالاستيلاء على التركيبات اللاتينية "لإثراء" لغتهم، وكناية "الابتلاع" و"التحويل" التى استخدمها كررها خلال قرون توحيد الحيز الأدبى الأربعة – بصورة شبه ثابتة – كل من سعى إلى تحويل جزء من التراث الأدبى الموجود لصالحه، بسبب افتقاره للموارد النوعية[٣٥] .

ويمكن أن يتم نقل الثروة الأدبية عن طريق استيراد تقنيات ومهارة أدبية، ويتعين فى هذا الاتجاه فهم أحد النصوص التى نشرها أليجو كربنتيه Alejo Carpentier فى هافانا فى الثلاثينيات ، وكربنتيه هو شاب كوبى نفى فى باريس – بعد أن ساعده روبيرت ديسنوس – عند مروره بكوبا – فى الفرار من نظام الديكتاتور ماشادو – وقد التقى بالسرياليين، ثم حاول البحث عن نوعية كاريبية ولاتينية أمريكية، ولا سيما بتطويع "عنصر السحر" الخاص بروتون Breton لما سيطلق عليه فيما بعد – بعد "الواقعية السحرية" لأسلر بييترى– "الواقع الخارق"[٣٦]، وفى مقال لمجلة كارتلس Car-teles التى تصدر فى هافانا، علق فيه على العدد الأول لمجلة تصدر باللغة القشتالية وتنشر فى باريس – ايمان Iman (أبريل ١٩٣١) – وكان هو مدير تحريرها[٣٧]، اقترح

آليجو كربنتييه نوعًا من البيان التأسيسي للأدب اللاتيني - الأمريكي، يكون نوعًا من المقابل التام للدفاع عن اللغة الفرنسية وتمثيلها، وقال: "يستلزم كل فن تقليد وظيفي [...] ، ولذا يبدو لزامًا أن يعرف شباب أمريكا القيم التمثيلية للفن والأدب الأوروبي الحديث معرفة عميقة، والهدف من ذلك لا يتمثل في أداء عمل محاكاة شاق، أو - مثلما يفعل الكثيرون - كتابة روايات صغيرة تنقصها الحرارة والشخصية، منقولة عن نماذج من وراء البحار، ولكن الهدف يتمثل في الوصول إلى أعماق التقنيات، عن طريق التحليل وإيجاد وسائل بناء قادرة على ترجمة أفكارنا وحساسيتنا بوصفنا أمريكيين لاتينيين بصورة أقوى، وعندما قال لنا دييجو ريفيرا[٣٨] Diego Rivera - هذا الرجل الذي خفقت له روح قارة - "أستاذي بيكاسو"، فإن هذه الجملة تثبت لنا أن فكره ليس بعيداً عن الأفكار التي عرضتها للتو ، فمعرفة تقنيات مثالية لمحاولة اكتساب مهارة مماثلة لها وتجنيد الطاقات لترجمة أمريكا بأقوى صورة ممكنة: هذا ما يجب أن يكون عليه إيماننا في السنوات المقبلة، حتى لو لم نكن نملك - في أمريكا - تقليداً في المهارة"[٣٩].

وكان آليجو كربينتيه قائد تأسيس الثورة الأدبية والفنية لأمريكا اللاتينية وباعثها وفاعلها، عندما أصبح هو نفسه أحد أعظم الروائيين في القارة، وبوضوح الرؤية الذي يتسم به المفكرون الممزقون بين ثقافتين، قام بلا مواربة بإثبات حالة تبعية كاملة لأمريكا اللاتينية، وبوصفه مؤسس استقلال حاسم، يعد منشوره نقطة بداية فن أدبي جديد، وبعد ستين عامًا، عرفنا أن هذه الثورة الثقافية قد حدثت، وأن نص كاربينتيه كان كنبوءة اكتمال الذات Self-fulfilling prophecy : فقد قدم أدبًا شرعيًا ومعترفًا به في العالم بأسره، توج بأربع جوائز نوبل، واكتسب استقلالاً جماليًا حقيقيًا بسبب تشكله حول أسلوبية مشتركة لمجموعة من الكتاب، ويجد نجاح هذا الاستيلاء مبدأه في "التحويل" الأصلي للموارد الذي سمح للكتاب بالدخول في منافسة والتخلص من الخضوع الجمالي بتكديس رأس المال الأدبي القادر على تحرير هذا الأدب الجديد بطريقة تدريجية، من خلال الأجيال المتعاقبة، ولذا كانت الطريقة الوحيدة، في رأي أنطونيو كنديدو - للتغلب على التبعية المؤسسة لأمريكا اللاتينية، هي "القدرة على إنتاج أعمال متميزة، تحت تأثير، لا النماذج الأجنبية الحالية، ولكن النماذج القومية السابقة [...] ، وفي حالة البرازيل، ينبثق مبدعو حداثتنا بدرجة كبيرة من الطليعة الأوروبية - ولكن شعراء الجيل اللاحق، في الثلاثينيات والأربعينيات، ينبثقون عن هؤلاء المبدعين كما رأينا في نتاج التأثيرات لدى كارلوس درومون دي اندراد Carlos Drummond de

Andrade أو موريلو منديس Murilo Mendes [...] ، وعلى أى حال، يمكننا القول بأن خورخى لويس بورخس ، يمثل أول حالة لتأثير مبتكر لا يمكن إنكاره، تمارس بطريقة واضحة ومعترف بها على الدول المصدر بفضل أسلوب جديد لتصور الكتابة"(٤٠)، وبتعبير آخر، لا يمكن لأدب نوعى حقيقى ومستقل أن يرى النور، إلا اعتباراً من تراكم أدبى، أصبح هو نفسه ممكنًا عن طريق الاستيلاء على إرث .

وقد تم تصور "الواقعية السحرية" والتفكير فيها استدلاليًا بوصفها عملاً خلاقًا لتأسيس ثقافى واستقلال فكرى، وتعد هذه الواقعية السحرية لمحة عبقرية وضربة قوة، وفرض ظهور مجموعة متماسكة من الناحية الجمالية – فى أواخر الستينيات ، على المحافل النقدية الدولية ، فكرة وحدة أدبية حقيقية على مستوى القارة، كانت مجهولة حتى ذلك الحين فى مراكز اتخاذ القرار، وأكدت جائزة نوبل التى حصل عليها جابريل جارسيا ماركيز عام ١٩٨٢ هذا الاعتراف الاجماعى، الذى بدأ بإقرار ميجيل آنجل أستورياس Miguel Angel Asturias قبل ذلك بعدة عقود (جائزة نوبل لعام ١٩٦٧) .

وأخذت نبوءة آليجو كربنتييه على الفور شكل المطالبة بنوعية أدبية تخص القارة الأمريكية اللاتينية فى مجملها (والجزر الناطقة بالإسبانية، ومنها كوبا)، وتواترت الأحداث وفقًا لمسيرة رسمها هو نفسه، ولا تزال خاصية حالة أمريكا اللاتينية تكمن حتى يومنا هذا فى تشكيل ثروة أدبية لا داخل حيز قومى ولكن داخل حيز قارى، وبفضل وحدة لغوية وثقافية هيأها المنفى السياسى الذى كان يجبر المفكرين إلى مغادرة بلادهم والانتقال إلى أى مكان على مستوى القارة ، تمثلت استراتيجية مجموعة الكتاب التى يطلق عليها "الطفرة" (وناشريهم)، فى بداية التسعينيات، فى المطالبة بوحدة لغوية قارية، ناتجة عن "طبيعة" أمريكية – لاتينية مفترضة، وفى يومنا هذا يتسنى لنا الحديث عن حيز أدبى فى طور التشكيل على مستوى أمريكا اللاتينية بأسرها ؛ فلا يزال المفكرون والكتاب يتحاورون ويتناقشون عبر الحدود ومازال اتخاذ المواقف السياسية والأدبية يأخذ طابعًا قوميًا وقاريًا .

ولكن فى حالة العوز الثقافى والأدبى واللغوى الذى تعانى منه بعض الأحياز الأدبية – ولا سيما فى مرحلة ما بعد الاستعمار – يمكن لعملية جمع الإرث التى لا يمكن تفاديها أن تأخذ نبرات مثيرة للمشاعر، وهكذا، يصف الروائى الجزائرى محمد ديب (المولود فى عام ١٩٢٠) – بأسلوب موجع وواقعى – الضرورة التى يستشعرها

الكاتب في هذه البلاد، هو مجرد من أية موارد نوعية، للقيام بعملية اختلاس رمزية: "ويستحيل تصور فقر الوسائل الممنوحة له حتى تبدو وكأنها تتحدى كل مصداقية، فاللغة والثقافة والقيم الفكرية ومقاييس القيم الأخلاقية، كل تلك الهبات التي نتلقاها في المهد لا يمكن لها أن تسدى له أية خدمات [....] ، فما الحل إذن؟ يستولي هذا اللص دون تردد على أدوات أخرى، لم تصنع من أجله ولا من أجل الغايات التي يعتزم تحقيقها، وما المانع، إن هذه الأدوات في متناوله، وسيطوعها لخدمة أهدافه. فاللغة ليست لغته، والثقافة ليست ميراث أسلافه، وتركيبات فكره وهذه الفئات الفكرية والأخلاقية تسري في بيئته الطبيعية، فالأسلحة التي سيستخدمها هي أسلحة مزدوجة"[٤١] .

استيراد النصوص

تعد الترجمة، التي تهدف إلى ضم تراث أجنبي وموائمته لثقافة المتلقي، وسيلة أخرى لزيادة التراث، وكان هذا السبيل هو الذي سلكته ألمانيا الرومانسية، فخلال القرن التاسع عشر كله، حاول الألمان – إلى جانب "إبداع" وصناعة أدب بوصفه تعبيراً قومياً وشعبياً – الاستيلاء على الموارد الأدبية اليونانية اللاتينية لتشكيل رأس المال الذي ينقصهم ؛ مطبقين بهذه الطريقة، بعد ثلاثة قرون، نفس استراتيجية دي بيليه تماماً، وسمح اللجوء إلى التراث القديم، اليوناني والروماني، للألمان بأن يسلكوا طريقاً مختصراً لضم منجم ضخم للثروات الكامنة ، ولتصور عملية ترجمة الكلاسيكيات القديمة بوصفها ضماً شبه صريح للتراث الأدبي العالمي، فقد تم فهم هذه العملية كنوع من استيراد النصوص إلى أراضي اللغة الألمانية[٤٢] ، وشكلت أيضاً محاولة لرفض طموح اللغة الفرنسية إلى مرتبة "لاتينية الحديثين" وبصورة أهم محاولة للدخول في منافسة مع الأمم الأدبية الأكثر قدماً والأكثر امتلاكاً، للكلاسيكيات القومية المعترف بها على المستوى الدولي، والإعلان نفسه عن هذا الطموح بوصفه أحد المهام الكبرى للأمة الألمانية يشير إلى اتخاذ المنافسة شكل استكمال الصراع ضد (وعن طريق) اللغة اللاتينية، الذي بدأه دي بيليه في القرن السادس عشر ، واستكمل الرومانسيون بنفس الأسلحة، نفس الصراع بغية تحقيق السيادة الأدبية، وبتطبيقهم "برنامجاً" حقيقياً لترجمة[٤٣] الكلاسيكيات القديمة إلى الألمانية، فقد عقدوا العزم أيضاً على الصراع في مجال الأقدمية، وهكذا كتب جوته: "وبعيداً عن إنتاجنا الخاص، فقد بلغنا– بفضل

استيلائنا التام على كل ما هو أجنبي، درجة جد عالية من الثقافة"، كما قال في مناسبة أخرى، بنبرة شديدة الشبه لنبرة دي بيليه: "إن قوة أية لغة لا تكمن في رفض الأجنبي، لكن في ابتلاعه"[٤٤]. وناط هيردر - مقتبساً من توماس أبت Thomas Abt - مهمة قومية للمترجم: "إن هدف المترجم الحقيقي أكبر من مجرد أن يجعل الأعمال الأجنبية مفهومة للقارئ، وهذا الهدف يرفعه إلى مرتبة المؤلف، ويحوله من صاحب محل صغير إلى تاجر كبير يثري بالفعل الدولة [...]، وهؤلاء المترجمون يمكن أن يصبحوا كتابنا الكلاسيكيين"[٤٥]. وكتب بنجامين نفسه في "مفهوم النقد الفني عند الرومانسية الألمانية" (Der Begriff der Kunbtkritik in der deutschen Romantik) فيما يشبه البديهية: "يتمثل العمل الرومانسي الدائم للرومانسيين في إلحاقهم أشكالاً رومانية إلى الأدب الألماني، وقد وجهوا مجهودهم بوعي تام، نحو الاستيلاء على هذه الأشكال وتطويرها وتنقيتها"[٤٦] .

وقطع المفكرون الألمان في العصر الرومانسي على أنفسهم جعل اللغة الألمانية الوسيط المميز في "سوق التبادل العالمي الكوني"، وكذلك جعلها لغة أدبية، ومن ثم كان لزاماً - بنفس الطريقة - نقل الكلاسيكيات العالمية الأوروبية العظيمة إلى الألمانية والتي كانت تنقص التقليد الألماني مثل: شكسبير ، وسربانتس ، وكالدرون ، وبيترارك ، ثم "ترقية" اللغة الألمانية و"تطويرها" عن طريق "غزو" قياسات أجنبية، أي عن طريق إدخال تقاليد نبيلة في الأشكال الأدبية الألمانية، وكلنا يعلم أن نوفاليس Novalis حاول بهذه الطريقة فرنسة لغته الألمانية حتى في مفرداتها[٤٧]، ولكن يمكننا بصفة خاصة الحديث عن "اتخاذ اللغة الشعرية الألمانية شكلاً يونانياً"، من خلال ترجمة الكلاسيكيات القديمة ولاسيما كلاسيكيات هوميروس التي ترجمها فوس Voss (الأوديسة عام ١٧٨١ والألياذة عام ١٧٩٣)، وسمح هذا النقل، إلى اللغة نفسها، وفي الأشكال الأدبية، لما يعد نموذجاً لكل ثقافة، للغة الألمانية بالمنافسة مع كبرى اللغات الأدبية، وهكذا استطاع جوته الإعلان عن أمل بوصفه حقيقة: "يسهم الألمان منذ زمن طويل في الوساطة والاعتراف المتبادل، فمن يفهم اللغة الألمانية يجد نفسه في سوق تقدم فيه كل الأمم إنتاجها"[٤٨]، وفي أحد حواراته مع إخرمان Eckermann، كان أكثر وضوحاً: "إنني لا أتحدث هنا عن الفرنسية، فهي لغة الحوار، وهي لغة لا غنى عنها في الرحلات لأن الجميع يفهمها ويمكن استخدامها في كل البلاد بدلاً من مترجم فوري، ولكن فيما يتعلق باليونانية والرومانية والإيطالية والإسبانية، يتسنى لنا قراءة أفضل أعمال هذه

الأمم فى ترجمات ألمانية ذات نوعية متميزة حتى لا يكون هناك داع لإضاعة الوقت فى عناء تعلم اللغات"(٤٩)؛ ومن ثم كانت اللغة الألمانية فى زمن تطبيق برنامجها الضخم للترجمة، تطمح فى الحصول على لقب لغة عالمية جديدة، بمعنى لغة أدبية .

وفى ظل هذا المنطق، يمكننا بصورة أفضل فهم ظهور نظريات - مركزية فى الفكر الرومانسى - عن الترجمة، وتعد هذه النظريات إحدى الوسائل التى نلجأ إليها للصراع فى مجال الأقدمية الأدبية والفكرية - وبغية استكمال عمل جماعى "لإثراء" قومى، كان يتعين بالفعل، بطريقة منطقية، الإعلان عن بطلان الترجمات الفرنسية لنفس هذه النصوص اللاتينية واليونانية ومن ثم التنظير - بطريقة تناقض الممارسات الفرنسية - لما يجب أن تكون عليه الترجمة "الحقيقية"، ومن ثم مثلت جهود فقه اللغة التاريخى الذاتية - ودون تعارض - أدوات فى الصراع الألمانى القومى، ويمكن للنظريات الأكثر نوعية ظاهرياً القيام بدور أدوات الصراع فى الحيز الأدبى الدولى، وهكذا تقوم نظرية الترجمة الألمانية، والممارسة التى نشأت عنها، على مقابلة حرفية مع التقليد الفرنسى، ففى نفس الحقبة كانت النصوص القديمة تترجم فى فرنسا دون الاكتراث بالأمانة فى النقل، ودفع موقف الثقافة الفرنسية السائد فى ذلك الوقت المترجمين إلى ضم النصوص بتطويعها لجمالياتها الخاصة بسبب عرقيتهم وعماهم، وكتب شليجل "Schlegel" عن الفرنسيين عن طريق تشكيك ذى طابع هيردرى فى العالمية الفرنسية: "كما لو كانوا يأملون، أن يتصرف كل أجنبى فى بلدهم ويرتدى ملابس وفقاً لتقاليدهم، مما يؤدى إلى جهلهم التام بالأجانب"(٥٠)، وعلى العكس من ذلك فى ألمانيا، وبغية مناقضة التقليد الفكرى الفرنسى : تم تنظير مبدأ الأمانة، وكتب هيردر: "وماذا عن الترجمة؟ لا يمكن فى أى حال من الأحوال تجميلها [...] ، فالفرنسيون الذين يشعرون بالفخر إزاء ذوقهم القومى، يستقون منه دائماً بدلاً من التوائم مع ذوق حقبة أخرى [...] ولكن بالنسبة لنا - نحن الألمان المساكين - فعلى العكس، بسبب افتقارنا حتى الآن إلى جمهور ووطن، وبسبب عدم خضوعنا حتى الآن لأى ذوق قومى متعسف، نريد رؤية هذه الحقبة كما هى"(٥١) .

وعلاوة على ذلك، سمح النحو المقارن بين اللغات الهندو - أوروبية، الذى أدخله اللغويون وعلماء فقه اللغة الألمان، برفع اللغات الجرمانية إلى نفس مرتبة قدم اللاتينية واليونانية، فوضع اللغات الجرمانية فى مكانة لائقة فى عائلة اللغات الهندو - أوروبية

وأعلن سمو اللغات الهندو - أوروبية فوق اللغات الأخرى، مثل - بالنسبة للغويين الألمان - إعطاء أدوات لا مثيل لها للصراع ضد السيادة الفرنسية، وبقبول سلامة تأسيس الشرعية التى يتم تعريفها بالأقدمية اللغوية - الأدبية بطريقة ضمنية، قدم فقهاء اللغة بذلك أسلحة علمية فى المنافسة القومية التى قام بها مجمل الحيز الأدبى الألمانى، وهذا لا يعنى تنفيذ مشروع جماعى وصريح فى ألمانيا لمنافسة فرنسا - على الرغم من وضوح الرؤية الشديد لكل المتصارعين الواقعين تحت سيطرة - ولكن يعنى بالأحرى إن فقه اللغة نفسه - الذى بذل جهوداً موضوعية عظيمة فى دراسة اللغات والنصوص - يدخل فى إطار منافسة مؤسسة لمجمل الحيز الأدبى والفكرى الألمانى وقت ظهوره، ومن ثم سمحت اللغويات بوصول اللغة الألمانية إلى أقدمية، ومن ثم إلى "أدبية" رفعتها - وفقًا لفئات الفكر والتمثيلات الثقافية المتدرجة للعالم - إلى مستوى اللغة اللاتينية، وسمح فرج أسلوبى تشكيل الثروة الأدبية لألمانيا ببلوغ صف قوة أدبية أوروبية سريعاً .

وبالإضافة إلى هذه الواردات الأدبية، يمكن للأحياز غير المزودة بصورة كافية، والتى تكمن مواردها الثقافية - فى معظمها - فى ركام حضارة قديمة عريقة (مصر، إيران، اليونان . .)، والتى رأت القوى الفكرية العظمى وهى تستولى على تراثها، السعى إلى استعادة مواردها الخاصة؛ لاسيما النصوص القومية التى سلبت منها، فعملية الترجمة الداخلية - التى يقوم بها العديد من مفكرى هذه البلاد المتمثل فى نقل لغة قومية من حالتها القديمة إلى حالتها الحديثة - ترجمات من اليونانية القديمة إلى اليونانية الحديثة - على سبيل المثال - يعد طريقة لاستعادة و"تأميم" النصوص التى ضمتها كل الدول الأوروبية الكبرى منذ زمن بإعلان عالميتها ثم مع المطالبة بالاستمرارية اللغوية والثقافية التى تنتج عنها هذه النصوص، وأسهم دوجلاس هايد بترجماته الإنجليزية للأساطير الشعبية الغاليّة إسهاماً عظيماً فى إثراء الحيز الأدبى الأيرلندى، ورقّت ترجماته الداخلية - بطريقة ما - رأس المال القومى فى اللغتين .

ويتعين بنفس هذا المعنى فهم الطبعة النقدية لأغانى عمر الخيام - عالم الرياضيات والفلك والشاعر الذى عاش فى القرنين الخامس والسادس الهجرى حوالى (١٠٥٠ - ١١٢٣)[٥٢] - للكاتب الإيرانى صادق هدايت Sadegh Hedayat ؛فربما تلخص قصته المأسوية وحدها الموقف الفظيع الذى يعانى منه كتاب هذه الدول، المبتزون ثقافيًا والمحكوم عليهم بوجود أدبى صعب ومتطرف، سويرى نقاد صادق

هدايت أنه: "الكاتب الإيرانى الوحيد الذى يتمتع بشهرة دولية"[٥٣]، وقد انتحر عام ١٩٥١ فى باريس، وكان صادق هدايت قد درس بجامعة السربون فى العشرينيات، وعاد إلى بلاده فى بداية الأربعينيات، بعد أن كتب فى الهند، بين عامى ١٩٣٥ و١٩٣٧، ما يمكن اعتباره اليوم عملاً عظيمًا ويحمل عنوان "البومة العمياء" La Chouette Aveugle، الذى ترجم إلى الفرنسية بعد وفاته بعامين[٥٤] : "إنه العمل الأدبى الحديث الوحيد لإيران الذى يمكنه الوقوف أمام الأعمال الكلاسيكية لبلاد فارس، وكذلك أمام الكتب العظيمة للأدب العالمى فى القرن الحالى"[٥٥] وقد ترجم هدايت أعمال كافكا إلى اللغة الفارسية، كما كان مولعًا بفارس القديمة مما جعله يشعر بانقسام شديد بين حداثة أدبية لا يستطيع النفاذ إليها وعظمة قومية زائلة: ومر بالتجربة المشتركة لتقليد منهار فى الزمن المعاصر وللزمن المعاصر من خلال ركام التقليد"[٥٦] .

وتحليله الأدبى والتاريخى لنصوص الخيام بوسائل تاريخية غربية يتم باسم استعادة العمل "الأصلى"، ضد تشويش وتقريبات وأخطاء غالبية المعلقين الذين اكتفوا بضم العمل إلى اهتمامات أوروبية، دون رؤية وحدته ولا تماسكه، لغياب النظرة الفارسية النوعية، وحلل صادق هدايت النصوص – وذلك للتمرد على التقليد الزمنى لبلاده – وفقًا للفئات الغربية للثورة على التقليد الدينى لبلاده وعلى مقتضيات تقليد فقه اللغة الألمانية ، وكان قد استولى على التعليقات العلمية والشرعية لأعمال الخيام [٥٧]، منتزعًا بهذه الطريقة من الحيز الأدبى الإيرانى أحد الكلاسيكيين الذى كان من الممكن أن يروج له فى السوق الأدبية الدولية .

ويشرع عمل كاتب جنوب أفريقيا مازيزى كونيه Mazizi Kunene فى استخدام نفس هذه الآلية ، فقد ترجم إلى الإنجليزية "الملحمات الزولو" التى نسخها هو نفسه ، وتعد هذه الترجمات "الداخلية"، بالنسبة لكتاب الأمم "الصغيرة"، إحدى طرق جمع الموارد الأدبية المتاحة .

وتهدف كل هذه الاستراتيجيات إلى تشكيل تراث أدبى، أى إيجاد وسائل "كسب" الوقت الضائع أو "تعويضه" أو "أخذه" أو "العثور عليه"، وتعد علاقة القوة غير مواتية من وجهة نظر الأقدمية، ويعتمد السمو الأدبى اعتمادًا كبيرًا على الأقدمية التى تضرب الأصول الأدبية جذورها فيها .

ولذا تعد "المعركة من أجل الأقدمية" - أو نفس الشيء بالنسبة للمجتمعات التي علق تاريخها، بالنسبة "للاستمرارية" - أدق أشكال الصراع في العالم الأدبي من أجل رأس المال الأدبي وعن طريقه، وفي الأوساط الأدبية الآخذة في الظهور، يعد الإعلان عن أقدمية البناء الأدبي، في الشكل الخاص بالتجمعات الوطنية، أي في شكل "الاستمرارية" القومية إحدى الاستراتيجيات النوعية لفرض الذات أو للدخول في اللعبة بالطموح في امتلاك موارد أدبية كبيرة .

ويعد الحصول على اعتراف باستحقاق الانتماء إلى أقدم الأصول الأدبية (أو الثقافية بالمعنى الواسع) موقفًا متنازعًا عليه حتى إن أكثر الأمم امتلاكًا لرأس المال الأدبي يجب عليها إيجاد السبل لتأكيد صدارتها التاريخية حتى لا تواجه باعتراض على موقفها .

ويظهر بهذه الطريقة ستيفان كوليني تأكيد مؤرخي الأدب الإنجليزي خلال القرن التاسع عشر على الاستمرارية الأكيدة للتقليد الأدبي والاستمرار اللغوي، ويشرح: "الشعور بالاستمرارية هوالشرط الأول لتعريف الهوية، ومن ثم لإضفاء الشرعية على الفخر بكبرى الأعمال السابقة"(٥٨)، وأكد سكيت Skeat، المتخصص الإنجليزي في دراسة النصوص الأدبية في عام ١٨٧٣ أن عيون طلبة المراكز "يجب أن تكون مفتوحة على وحدة اللغة الإنجليزية، وعلى وجود تعاقب متواصل للمؤلفين، منذ حكم ألفريد وحتى حكم فيكتوريا، وعلى أن اللغة التي نتكلمها اليوم هي بصورة مطلقة لغة واحدة في جوهرها منذ اللغة العامية وقت غزو الإنجليز للجزيرة لأول مرة . . " (٥٩) .

وبنفس هذا المنطق، يمكن للدول البعيدة نسبيًا عن المركز مثل المكسيك أو اليونان بعيدًا عن فترات الانقطاع أو الانفصال - الاستناد إلى ماض ثقافي عريق، سعيًا للحصول على ميزة من شأنها تعديل موقفها في البنيان العالمي، ولكن بسبب قيام الأمتين المكسيكية واليونانية الحديثتين خلال القرن التاسع عشر فقط، فلا يتسنى لهما المطالبة بلا تحفظ بالموارد الثقافية التي استردتاها، بعد فترات من الفصل التاريخي العميق كما يصعب نجاحها في المنافسة فعليًا مع المراكز الأدبية الكبيرة .

وحاول أوكتابيو باث في "متاهة الوحدة" في الخمسينيات، ترقية الهوية القومية المكسيكية وتأسيسها، باستعادة استمرارية مفقودة بين كل الموروثات التاريخية ، ولا سيما بالتوفيق بين إرث ما قبل كولومبس وتاريخ الاستعمار الإسباني والهياكل

الاجتماعية التى خلقها، وحاول خاصة، فى هذا الكتاب الذى أصبح، أحد كلاسيكيات المكسيك القومية، قيادة بلاده إلى الحداثة السياسية والثقافية بإعلان استمراريته التاريخية وواجبه كناقد فى الوقت ذاته إزاء هذا الإرث السياسى، وبعد ذلك بحوالى أربعين عامًا فى خطاب حصوله على جائزة نوبل، أشار إلى أن الأمر يتعلق برهان أساسى فى تكوين المكسيك ومستقبلها وثقافتها، مؤكداً: "إن المكسيك فى عهد ما قبل كولومبس بمعابدها وآلهتها هى بالتأكيد عبارة عن كومة من الركام، بيد أن الروح التى تحركها لم تمت، وتتحدث إلينا بلغة الرمزية عن الأساطير والخرافات وطرق المعيشة والفنون الشعبية والعادات، ويفرض عليك وضعك ككاتب مكسيكى الإنصات إلى ما يقوله هذا الحاضر وهذا الوجود، عليك بالاستماع إلى هذا الوجود والحديث معه وفك رموزه ؛ ثم نقله "(٦٠) .

ويبدو مصطلح "استمرارية" – أيضًا – فى حديث أحد كبار الكتاب المكسيكيين وهو كارلوس فونتس Carlos Fuentes ، وعلى الرغم من معرفتنا – دون شك – بنماذج تاريخية قليلة لمثل هذا "الفضل" الناتج عن "اكتشاف" أمريكا، أكد فونتس فى "المرآة المدفونة" على "الثبات" الثقافى للقارة: "ويمتد هذا الإرث من ركام تشيتشن إيتزا Chichen Itza وماشوبيشو حتى التأثيرات الهندية على فن الرسم والبناء الحديثين، ومن الفن الباروكى فى الحقبة الاستعمارية حتى الأعمال الأدبية للمعاصرين مثل خورخى لويس بورخس أو جبريال جارسيا ماركيز [...] ، وقليل من ثقافات العالم تملك مثل هذه الثروة بمثل هذه الاستمرارية [...] ، ويدور هذا الكتاب حول البحث عن استمرارية ثقافية تستطيع إيضاح هذا الشقاق الاقتصادى والسياسى وانقسام العالم الإسبانى والسمو فوقهما "(٦١) .

ونفس هذاالمنطق – منطق الترقية عن طريق استعادة استرداد ملكية الإرث القديم – هو الذى أدى باليونان وقت ظهورها كأمة خلال القرن التاسع عشر، إلى محاولة إعادة تكوين وحدة تاريخية وثقافية قومية كرد فعل خاصة للفرضيات (المتهمة) الألمانية التى تقول بأن اليونانيين الحديثين لا يجرى فى عروقهم أى نقطة دم هلينية، وهم من أصل سلافى(٦٢) ، وليس لهم أى امتياز بالنسبة لإرث لا يملكونه: إنها حقبة الفكرة العظيمة، وعلى المستوى السياسى، توحى الفكرة العظيمة مشروع ضم إلى الأمة الأراضى التى استعمرها فى الماضى الأسلاف البيزنطيون المشهورون – بما فيها بالتأكيد قسطنطينية –

في محاولة لإقامة نوع من الاستمرارية في الأرض والتاريخ ، وبالنسبة للمفكرين، أثارت "الفكرة العظيمة" دراسات تاريخية وفولكلورية ولغوية، كما دفعت الكتاب إلى العودة إلى تقليد جمالي قديم "لإثبات" انتمائهم إلى الهلينية، ولتأكيد نظرية "الفكرة العظيمة"، نشر المؤرخ قسطنطين باباريجوبلوس Constantin Paparrigopoulos بين عامي ١٩٦٠ و١٩٧٢ كتابه الضخم والشهير "تاريخ الأمة اليونانية" أقام فيه "استمرارية" بين مختلف عصور التاريخ اليوناني: العصر القديم ، والعصر البيزنطي ، والعصر الحديث .

ولكن عاني اليونانيون من نوع من الإعاقة بسبب دخولهم في منافسة عن طريق "جمع الإرث" الذى كانوا هم ضحيته، "فنقل" النصوص اليونانية القديمة إلى اللغة الألمانية أدى كما رأينا إلى إلحاقها بالتراث الألماني بداية، ثم إلى التراث الأوروبي، نازعًا من الأمة اليونانية الشابة ثروتها الكامنة العظيمة، وكان كبار المتخصصين وعلماء فقه اللغة ومؤرخو اليونان القديمة من الألمان، ومما لا شك فيه أن عملية "نزع الطابع اليوناني" عن اليونانيين التى قام بها هؤلاء باسم العلم والتاريخ كانت – ولو بصورة جزئية – طريقة – نَظَّر لها الألمان – لإبعاد كل من قد يفكر في المطالبة بالإرث باسم نوعية قومية .

ويعد الإعلان عن الأقدمية الأدبية استراتيجية فعالة حتى إن الأمم الأدبية الأكثر "شبابًا" تلجأ إليها، فجرترود شتاين – على سبيل المثال – التى اهتمت اهتمامًا شديدًا بتأسيس أدب أمريكي، أعلنت في "سيرة آليس توكلاس الذاتية" (L'Autobiographie d'Alice Toklas)": تتحدث دائمًا جرترود شتاين عن الولايات المتحدة بوصفها أقدم دول العالم، لأن أمريكا – بفضل التحولات الناجمة عن الحرب الأهلية وإعادة تنظيم التجارة التى استتبعتها – خلقت القرن العشرين، والحق أن كل دول العالم قد شرعت لتوها لتعيش حياة القرن العشرين أو في تجهيز نفسها لتعيشه، وأمريكا، التى بدأت نحو عام ١٨٦٠ في خلق القرن العشرين هي بالتالى أقدم دول العالم" (٦٣)، ويخدم القياس شبه التاريخي هنا إعلانًا ذاتيًا بسيطًا عن الأصالة: فأمام ضرورة إثبات أقدميتها القومية لتتمتع بحق المواطنة في العالم الأدبي، لم تجد شتاين ملجأ سوى مجرد ضربة قوية .

وفي مؤتمر له في تريستا ذكر جويس نفسه – بالرغم من تحفظاته – وفي الشكل الظاهري والجمالي لإنكاره أسبقية وأقدمية وبالتالى الفجوة الشاسعة بين أصالة

الثقافة الأيرلندية ودناءة نسب الثقافة الإنجليزية: "لا أرى ما يمكن انتظاره من هذا التفاخر العقيم الذى يتمثل فى التذكير دومًا بأن فن النمنمة فى الكتب الأيرلندية مثل "كتاب كيلز" (The Book of Kells)، و"كتاب ليكان الأصفر" (The yellow book of Lecan)، و"كتاب البقرة الحمراء" (The Book of the Dun Cow)، يرجع إلى عصر كانت فيه إنجلترا بلدًا غير مثقف، وإن هذا الفن بنفس قدم الفن الصينى أو إن أيرلندا كانت تصنع وتصدر إلى أوربا أقمشتها الخاصة قبل عدة قرون من وصول الفلامنديين الأوائل إلى لندن لتعليم الإنجليز كيفية صنع الخبز"(٦٤) .

ولكن إزاء صعوبة "إنتاج" أقدمية، يمكن لبعض المطالبين بالشرعية الأدبية تبنى استراتيجيات أخرى: فهم يسعون إلى الدخول فى المنافسة برد القياس الأدبى السائد، وهكذا، قبل جرترود شتاين، ووفقًا لنفس النموذج، حاول والت وايتمان فرض فكرته الغريبة عن "التاريخ" القومى الأمريكى: "تاريخ المستقبل" فبسبب عدم امتلاكه لأى تراث تاريخى - يمكنه من تكديس موارد نوعية - سعى إلى المقابلة بين الحاضر وما وراء الحداثة، وإلى المزايدة بالمستقبل، وإلى إحلال المستقبل محل المعاصر - والإعلان عن أن الحاضر كنتاج وامتياز مقتصر على التاريخ - لا يكفى كقياس لكل مبادرة أدبية، وكذلك اعتبار الحاضر مستقبلاً، ومن ثم طليعة - شكلاً منذ زمن طويل الحل الذى تبناه الأمريكيون الذين - لرغبتهم فى التخلص من وصاية لندن - سعوا دائمًا إلى إسقاط أوربا بإعلانها كماض تم تجاوزه، ولتسنح لهم فرصة لينظر إليهم ككتاب، ولقبولهم بهذا الوصف، سعوا إلى إنكار القانون الزمنى الذى وضعته أوربا، بزعمهم أنهم ليسوا "متأخرين"، ولكن "متقدمين"، وهكذا تم رفض "العالم القديم"، وزج به نحو الخلف، وهكذا تشكل الأدب القومى الأمريكى، أو على أى حال النصيب "المتأمرك" ، فى مقابل الاتجاه "التأوربى"، وذلك لاستخدام مصطلحات - أوكتابيو باث - لهذا التقليد الأدبى بالمقابلة بين فكرة أو صورة الابتكار، والعذرية والمغامرة المستحدثة فى عالم جديد يمكن أن يحدث فيه كل شىء وعالم قديم مشبع وضيق كتب فيه من قبل كل شىء ، وفى جزء من كتاب "مثل خلجان جنوفريه"(٦٥) (Genovourier) ، بعنوان أدب وادى المسيسبى، أعلن والت وايتمان فى ١٨٨٢، وهو يبدأ علم أنساب أدبى: "لا يحتاج الفكر إلا لحظة مداولة، أينما كان فى الولايات المتحدة ليرى بوضوح أن الشعراء الذين نجدهم فى الكتب والمكتبات، مستوردين من إنجلترا ومقلدين أو منقولين هنا، غرباء عن ولاياتنا، حتى لو

كنا نقرؤهم بنهم، وليتسنى لنا فهم عدم مواءمتهم الجذرية لزمننا وأرضنا، أو الصغر الموجز أو المفارقات التاريخية أو لا معقولية كثير من صفحاتهم – من وجهة نظر أمريكية – يتعين العيش أو السفر لفترة في ميسوري وكنساس وكولورادو [...] ، وهل سيأتي اليوم – لا يهم إن كان بعيداً – الذي تتحول فيه هذه النماذج والأمثلة للجزر البريطانية بما فيها التقليد الكلاسيكي الثمين إلى مجرد ذكريات وموضوعات دراسة؟ هل سيظهر التنفس الخالص والمظهر البدائي والإسراف والغزارة التي لا حدود لها في شعرنا وفننا، ليشكل طريقة قياس؟"[٦٦] وفي "أوراق الحشيش" الذي يتغنى "بالعالم الجديد" أكد في "الإهداء": "إنني أتغنى بالرجل الحديث [...] ، أرسم تاريخ المستقبل"[٦٧] .

وتتمثل استراتيجية ويتمان في الرجوع بالزمن والإعلان عن نفسه بوصفه مبدعاً للجديد والمبتكر ويسعى إلى تعريف وضعه ككاتب أمريكي ونوعية الأدب الأمريكي اعتباراً من فكرة الجدة المطلقة: "هذه المناطق الأمريكية التي لا يمكن تقليدها" يجب – كما يقول – "انصهارها، داخل آلة تقطير قصيدة ممتازة [...] تعكس هويتنا، لا يشوبها أية لمحة من أوربا وأرضها وذكرياتها وتقنياتها وروحها"[٦٨]، ونرى أيضًا بطريقة صريحة تماماً، أن رفضه لقياس مركزي للزمن يعد بداية رفضي للتبعية للندن وتأكيداً لاستقلال سياسي وجمالي .

ولكن عندما وضع راموز في موقف مماثل تقريبًا في ١٩١٥، عند عودته إلى فود، لجأ إلى استراتيجية أخرى ، ففي ظل غياب تراث تاريخي أو ثقافي فودي كان من شأنه تعويض "العجز" الزمني، حاول المقابلة بين الخلود والتاريخ، وبين زمن الفلاحين الثابت والحاضر الأبدي للعادات والممارسات الزراعية والجبال والمناظر وبين حاضر الحداثة الأدبية، وعادة ما تعد العودة المقررة والهجومية إلى الأصول اعتراضًا على سلامة تأسيس آليات الاعتراف المركزي ومعاييره أكثر من كونها دفاعًا عن خاصية قومية أو أقليمية، وبغية إتاحة فرصة لمن لم يدركهم المركز ليحصلوا على اعتراف، يتعين "خفض قيمة" هذه المعايير بوصفها نسبية ومتغيرة والمقابلة بينها وبين حاضر مطلق وثابت، فالقيم الأبدية للحاضر المبتكر ستكون أكثر "حضوراً" من القيم، الوقتية بالتعريف، الخاصة بالحداثة الباريسية، وتحدث راموز بهذا المعنى عن رحلته بالقطار من باريس إلى سويسرا، بين قطبي الحياة الأساسيين، [...] والمنفصلين بصورة أكبر عن طريق الزمان أكثر من المكان، عن طريق القرون أكثر من الفراسخ، وهنا (في فود)

ألا تسير الأمور كما كانت في زمن روما أو ما قبل روما؟ هنا لا شيء يتغير البتة وهناك (في باريس) كل شيء يتغير، يتغير باستمرار، فهنا يوجد نوع من الإطلاق، أما هناك فكل شيء نسبي"(٦٩)، وبعبارة أخرى يرجع راموز المسافة المكانية إلى بعد زمني ويحول التأخير الموضوعي للحيز الفودي إلى ثبات يقترب من الخلود الراقي (روما)، ويتبنى بذلك الاستراتيجية (الدقيقة) الكلاسيكية: ولعدم الحكم عليه بالمقارنة التاريخية المؤسسة (الشكلية والجمالية والروائية) – التي تخضع لها دائمًا الرواية التي يطلق عليها "ريفية" – سعى راموز إلى الخروج من الزمن، وأراد فرض نفسه كمرشح خارج الزمان، موجود دائمًا وخالد، لا يخضع للتاريخ ولا لمصادفات الحداثة (التي لا يمكن له ادعاء منافستها) .

إنشاء العواصم

يعد إنشاء عاصمة أدبية إحدى المراحل الأساسية لتكديس الموارد الأدبية القومية، وهذه العاصمة هي بنك مركزي رمزي وهي المكان الذي تتركز فيه الثقة الأدبية، وبرشلونة التي تشكلت بوصفها عاصمة حقيقية أدبية و"قومية" لقطالونيا تجمع – مثلها مثل باريس ولندن – السمتين المؤسستين للعواصم الأدبية: سمعة عن ليبرالية سياسية وتركز رأسمال أدبي كبير، ويرجع تشكيل موارد برشلونة الفكرية والفنية إلى القرن التاسع عشر والحقبة التي أصبحت فيها المدينة مركزًا صناعيًا كبيرًا، ويؤكد روبين داريو الذي وجد في قطالونيا التأييد اللازم لفرض الحداثة في إسبانيا في ١٩٠١ في تأريخاته المرسلة من أوربا: "وهذا التطور الذي يعبر عن نفسه في العالم في السنوات الأخيرة، مشكلاً ما نطلق عليه تمامًا الفكر "الحديث" أو الجديد، نشأ هنا (في قطالونيا) ونجح هنا أكثر من أي مكان آخر في شبه الجزيرة [...] ، (والقطالونيون)، الذين يمكن أن نطلق عليهم رجال الصناعة والأنانيين . .

وقد أصبحوا عالميين مع بقائهم قطالونيين"(٧٠) وفي بداية القرن، شهدت برشلونة مجموعة الـ Gats الأربعة، فن عمارة جودي Gaudi ومسرح آدريانو جوال Adriano Gual – وإنتاج أفلام برشلونة – وفكر أوجينو دورس Eugenio D'Ors لتتأسس كعاصمة ثقافية .

ومن وجهة النظر السياسية، أصبحت برشلونة معقلاً جمهورياً أثناء الحرب الأهلية، ومركزاً للمقاومة ضد الديكتاتورية: وعانت قطالونيا من قمع فرانكو بصفة خاصة، وقامت في قطالونيا مرة أخرى اعتباراً من الستينات ثم السبعينيات – بالرغم من الديكتاتورية – حياة فكرية مستقلة نسبياً وأقيمت دور نشر عديدة في برشلونة، وجاء الكتاب والمهندسون والرسامون والشعراء من القطالونيين وغيرهم ليعيشوا في العاصمة القطالونية التي نجحت في الاضطلاع بدور فكري قومي ودور سياسي: وأصبحت نوعًا من الأرض الحبيسة الديمقراطية أو الليبرالية سمحت به السلطة الفرانكية، ويقول مانويل بازكيز مونتلبان[٧١] "Manuel Vazquez Montalban": كانت برشلونة تعني حتى السبعينيات – إلى حد ما– نظراً للسياق السياسي لإسبانيا، الإبداعية الديمقراطية، فقد كان هناك جو أكثر حرية من مدريد، ثم إنها كانت – ولا تزال – أهم مركز للإنتاج الأدبي في كل إسبانيا وأمريكا اللاتينية"، وأصبحت برشلونة هكذا العاصمة الأدبية للعالم الإسباني ؛ فقد تسنى للكتاب الأمريكيين اللاتينيين تأكيد علاقاتهم الثقافية وتقديم نصوصهم في أوربا، دون الخضوع سياسياً؛ وذلك بالارتكاز على القطب البرشلوني، وهكذا بدأت أشهر وكيلة أدبية في إسبانيا: كارمن بالسيلز Carmen Balcells ، ممارسة نشاطها في برشلونة ببيع حقوق نشر جابريل جارسيا ماركيز للعالم بأسره، ثم بعد ذلك تم نشر أعمال الروائيين الأمريكيين اللاتين في إسبانيا في الستينيات والسبعينيات بواسطتها هي وناشرين آخرين مثل كرلوس بارال Carlos Barral .

ويحاول الكتاب في يومنا هذا إعطاء هذه المدينة نفوذاً أدبياً، ووجوداً فنيًا بضمها إلى الأدب نفسه وبإضفاء طابع أدبي عليها وبإعلان طابعها الروائي، وبذل مانويل بازكيز مونتالبان ثم أدواردو مندوثا ومن ورائهما حشد من شباب الكتاب القشتاليين والقطالونيين – ومن بينهم كيم مونزو – جهوداً كبيرة ليجعلوا من برشلونة إحدى الشخصيات المحورية لرواياتهم بزيادة عدد المشاهد الوصفية والحديث عن الأماكن والأحياء، وليجعلوا منها – بصورة شبه متعمدة – أسطورة أدبية جديدة .

وشرع جويس بنفس الطريقة تمامًا بالنسبة لدبلن، بداية في "سكان دبلن" (Dubliners)، ثم بصفة خاصة في عوليس: وكان الأمر يتعلق بالنسبة له بترقية العاصمة الأيرلندية وإعطائها النفوذ الذي كان ينقصها عن طريق الوصف الأدبي ، وقد بينا دور

وصف باريس في تكوين الأسطورة الأدبية، وعلاوة على ذلك، كان إعطاء وجود أدبي لعاصمة قومية بمثابة نوع من الصراع الداخلي في الحقل الأدبي بالنسبة للكاتب الأيرلندي ؛ فقد أراد التأكيد بالفعل - عن طريق الكتابة - على اتخاذ موقف جمالي والانفصال عن المعايير "الريفية" والفولكلورية التي كانت تسود في الحيز الأدبي الأيرلندي، ويطبق المؤلفون الأسكتلنديون نفس هذه العملية في يومنا هذا، ولتحقيق مصلحة سياسية وأدبية في الوقت نفسه، يضفي الكتاب قيمة على "جلاسجو الحمراء" عاصمة اسكتلندا العمالية والتي يسعون إلى منحها وجوداً أدبياً جديداً، في مواجهة أدمبورج، "المدينة المتحضرة"[٧٢]، والعاصمة التاريخية التي تقترن بكل كليشهات المحافظة القومية .

وفي بعض الأحياز القومية الأدبية، يمكن إدراك الاستقلال النسبي للمحافل الأدبية في وجود (والصراع بين) عاصمتين، إحداهما - عادة الأقدم - تتركز فيها السلطات والوظيفة والموارد السياسية، ويكتب فيها أدب محافظ وتقليدي، يرتبط بالنموذج والتبعية السياسية والقومية، والأخرى - أحياناً أكثر حداثة - وعادة ما تكون ميناء مفتوحاً على كل ما هو أجنبي، أو مدينة بها جامعة تطالب بحداثة أدبية وجذب نماذج أجنبية، وتدعو - عن طريق ترك النماذج الأدبية القديمة في خط جرينتش - إلى الدخول في منافسة أدبية عالمية، ذلك هو الهيكل العام الذي يمكنه تفسير العلاقات بين وارسوو كراكوفي، وبين أثينا وتسالونيك وبين بكين وشنغهاي ، وبين مدريد وبرشلونة ، وبين ريو وساوبولو ..

دولية الأمم الصغيرة

يؤدي وضوح الرؤية الخاص للمتصارعين البعيدين عن المركز إلى إدراك الصلات الوثيقة بين الأحياز الأدبية (والسياسية) الآخذة في الظهور واستشعارها، ويؤدي عوزهم الأدبي المشترك إلى اتخاذ بعضهم بعضاً كنماذج أو مرجعيات تاريخية، ومقارنة وضعهم الأدبي وتطبيق استراتيجيات مشتركة بالمطالبة بمنطق السابقة، وفي هذا المنطق، يمكن تشكيل تحالف بين الأمم "الصغيرة" - أو بالأحرى من الإنتاج الدولي للآداب الصغيرة - يسمح لها بالصراع ضد السيطرة الأحادية للمراكز، وهكذا أصبحت بلجيكا في بداية القرن العشرين بالنسبة لبلدان أوربا الصغيرة نموذجاً،

ورأى الأيرلنديون - بصفة خاصة - الذين حاولوا التخلص من السطوة الإنجليزية والمطالبة بتقليدهم الثقافي الخاص، في النموذج البلجيكي دليل النجاح الممكن للبلدان الصغيرة في المجال الثقافي، وبسبب انقسام بلجيكا لغويًا وسياسيًا ودينيًا وخضوعها لسيادة فرنسا الثقافية، فقد قدمت نموذجًا للفصيليتين المتنازعتين: فقد أمكن للأنجلو أيرلنديين التمثل بميترلنك وفرهارن Verhearen، الشاعرين اللذين، رغم كتابتهما باللغة الفرنسية، "لم يتم اعتبارهما ضمن الأدباء الفرنسيين"(٧٣)، وأما "الأيرلنديون ذوو النزعة الأيرلندية"، فقد اتخذوا هندريك كونسيونس Hendrik Conscience كنموذج لهم، لأنه شرع في إحياء اللغة الفلامندية، والتقى ييتس بميترلنك في باريس ورأى فيه نموذجًا يمكن نقله، فقد كان زعيمًا للحركة الرمزية ومنظرًا لها، ومجدداً في مجال المسرح والشعر وفرض نفسه في باريس، مع المطالبة بانتمائه إلى الأمة البلجيكية، وكان هذا البلجيكي الناطق بالفرنسية - المولود في فلندرا والذي يقرأ الألمانية والإنجليزية والهولندية - كاتبًا قوميًا لا داعيًا إلى القومية .

وقامت علاقة من نفس هذا الطراز بين أيرلندا والنرويج التي مثلها مثل بلجيكا بعد ذلك بقليل، طالبت بها مختلف الأحزاب المتصارعة، فقد كرر على الفور أنصار القومية الأيرلندية الكاثوليك، أنصار نهضة الغالية والاقتصار على الإنتاج الأدبي ذي الطابع "القومي"(٧٤)، نموذج الأمة الأوروبية الصغيرة المحررة من نير الاستعمار الذي فرضه الدنماركيون منذ عصور طويلة، والذي وضع لغة جديدة بناء على مبادرة بعض الكتاب، ومن جانبهم استخدم المفكرون الأيرلنديون، وفي مقدمتهم جويس - وكذلك ييتس على صعيد آخر - أنصار انفتاح بلادهم على الثقافة الأوروبية، أعمال إبسن(٧٥) كنموذج لإدخال فكرة الاستقلال الأدبي في أيرلندا؛ فالاعتراف بالكاتب المسرحي النرويجي في أوربا كان - بالنسبة لهم - الدليل على أنه ليتسنى لأدب قومي جدير بهذا الاسم الحصول على الاعتراف على المستوى الدولي، يتعين عليه رفض الخضوع للقوانين التي يفرضها السلوك الديني ومتطلبات الشعب، وقد شعر جويس مبكرًا - اعتبارًا من ١٨٩٨ بلاشك - بالشغف تجاه إبسن، وتقمص شخصية هذا الفنان المنفي طوعًا - فولعه بدانتي أخذ نفس الشكل ودعمه في أسطورة أدبية تجمع بين الفنان والمنفي - ومنحه في الفن المكانة - المحورية - التي كان برنيل Parnell قد احتلها بالنسبة له في الحياة القومية (٧٦)، وتعلم حتى اللغة الدنماركية النرويجية ليتسنى له قراءة مسرحيات إبسن في نصها الأصلي، وكانت أولى دراساته "الدراما والحياة" (Le drame et la vie) ، المستوحاة

بصورة كبيرة من تحليل شو Show في "جوهر الإبسنية" (La Quintessence de l'ibsenisme) – والتي كتبها بعد مناقشة مع أحد زملائه في الدراسة والذي كان يؤيد نظرية انهيار المسرح الحديث وتأثير إبسن الضار – تعني بإثبات تفوق إبسن على شكسبير، وتعد هذه الدراسة محاولة اعتداء حقيقية على الرموز القومية البريطانية ؛ ودعا فيها إلى ضرورة دعم الواقعية في الفن المسرحي ، وكان عشق جويس يأخذ شكل محاكاة هذا الكاتب المسرحي الذي، جاء من بلد حصل مؤخراً على الاستقلال السياسي ويكتب بلغة شبه مجهولة في أوربا، وابتكر شكل أدب قومي جديد، وأصبح في الوقت ذاته المتحدث باسم الطليعة الأوروبية المعنية بتحديث كل المسرح الأوروبي، وهذا هو السبب في إمكانية قراءة عوليس بوصفها النسخة الدبلنية لبير جنت(٧٧) (Peer Gynt) .

وأحد نصوص جويس الأولى عبارة عن نقد عنيف لسياسة ييتس المسرحية في مسرح الآباي (l'Abbaye) ، والنص الذي يحمل عنوان "يوم الدهماء" (Le jour de la populace) الذي كتبه جويس عام ١٩٠١ ليعترض على الاتجاه الداعي إلى الأيرلندية للمسرح الأدبي الأيرلندي وكذلك على اللجوء إلى الشعب بوصفه مؤسسة لحفظ الأساطير والتقاليد التي يتعين بعثها وإضفاء الطابع الأدبي عليها(٧٨)، وقارن الشاب جويس – منذ السطور الأولى – بين أيرلندا والنرويج، وكتب: "يعد المسرح الأدبي الأيرلندي آخر حركات الاحتجاج على عقم المسرح القومي الحديث وكذبه، فمنذ نصف قرن، ظهر في النرويج أول احتجاج [...] ، والحق أن شيطان الشعب أخطر من شيطان السوقية"(٧٩)، وسمح تأكيد عبقرية إبسن وحداثته لجويس برفض المواقف المقلدة للقدامى والمحافظة – سواء سياسية أم أدبية – مع ورود الطابع القومي للإنتاج المسرحي الكاثوليكي، الذي طالب فيما بعد بالجمالية الواقعية وذلك لتحقيق أهداف وطنية ولا عالمية، وكان إعجابه المعلن بإبسن طريقة لتأكيد كل مواقفه الجمالية والسياسية، وكان دائماً ما يقارن بين موقفه المتباعد إزاء القومية السياسية وبين موقف الكاتب المسرحي النرويجي .

ومنذ عام ١٩٠٠، لخص جويس عنف الصراع الذي دار في كل أوربا حول أعمال إبسن وأهميته فقال: "كتب إبسن منذ عشرين عاماً "بيت الدمية" (Maison de poupée)، وشكل هذا العمل علامة بارزة في تاريخ المسرح، ومنذ ذلك الحين، انتشر اسمه في الخارج وجاب الأفق في قارتين، مثيراً مناقشات ونقداً يفوق أي من معاصريه، واعتبره البعض رسولاً ومصلحاً اجتماعياً [...] ، وأخيراً كاتباً مسرحياً عظيماً، وهاجمه آخرون

بوصفه مزعجًا وفنانًا فاسدًا ومتصوفًا غير مفهوم، ووفقًا للتعبير التصويرى لناقد إنجليزى: "فهو يشبه الكلب الذى يعبث بالطين" [...] ، ويمكننا التساؤل عما إذا كان أحد غيره قد مارس مثله تأثيرًا بهذا الامتداد على الفكر الحديث"(٨٠). وهناك – بتعبير آخر – قراءة للأعمال الأدبية لا يقوم بها سوى الكتاب البعيدين عن المراكز الأدبية، ويلاحظون تماثلات وتقاربات هم وحدهم القادرون على حصرها، بسبب موقفهم، ولا سيما تأويل كتاب بعيدين عن المراكز لأعمال أقرانهم، الذى يحظى بكل الفرص ليكون أكثر "واقعية" (أى أكثر تأسيسًا من الناحية التاريخية)، ويساء فهم هذا التأويل أو يتم تجاهله بسبب تجاهل البنيان العالمى للسيطرة الأدبية .

وهذه الفائدة المتبادلة التى يمنحها كتاب الأمم "الصغيرة" بعضهم البعض تأخذ طابعًا أدبيًا وبنفس القدر سياسيًا، أو بالأحرى تعد المقارنات الأدبية بنفس القدر تأكيدات ضمنية لتماثل سياسى، وإذا كانت النرويج والدنمارك قد نجحتا فى القيام بدور النقاط الاستدلالية والنماذج بالنسبة لأيرلندا، فقد تم ذلك انطلاقًا من رؤية سياسية تتسلح بمقارنة منهجية بين التجارب القومية، وكلنا يعلم هكذا أن بعض المنظرين السياسيين الأيرلنديين اقترحوا تطبيق نموذج الاستقلال المجرى داخل الإمبراطورية النمساوية على أيرلندا، وأراد آرثر جريفيث Arthur Griffith (١٨٧٢ – ١٩٢٢)، أحد مؤسسى حركة شين فين (Sinn Fein)، أن ينقل إلى أيرلندا حركة مقاطعة المندوبين المجريين للبرلمان النمساوى والجهود المبذولة لصالح نهضة اللغة القومية والتى أدت إلى اتفاق مع النمسا وإلى استقلال سياسى حقيقى للمجر(٨١) .

ويمكن للتحالف الظاهر والمعلن بين فنانى البلدان "الصغيرة" فى مواجهة أحادية سيطرة المراكز، أن يكون له آثار موضوعية على الاستقلال والاعتراف، ويمكننا فى هذا المنطق فهم خط سير حركة كوبرا (Cobra) وتاريخها ؛ مما يسمح بوضع فرضية أن الحركات الصورية تعمل جزئيًا وفقًا لنفس النموذج، وفى باريس ما بعد الحرب، والتى لم تكن عاصمة الأدب فحسب بل وعاصمة الرسم، حاولت السيريالية المحتضرة استعادة مكانتها وأعلنت عن إبعادات جديدة عن الحركة، ولا سيما للسرياليين البلجيك الملتفين حول ماجريت Magritte ، وشعر فريق صغير من الفنانين البلجيك والدنماركيين والهولنديين – كرستيان دوترمان Christian Dotremont وجوزيف نواريه Joseph Noiret، وأسجر جورن Asger gorn، وكارل آبل Carel Appel، وكونستان Constan، وكورنيلى –

بالضيق من احتكار الفن والدولية اللذين صادرتهما طليعة السيريالية القديمة، ولذا قرر هذا الفريق الانفصال ، ووقع فى باريس منشوراً بعنوان: "القضية كانت مسموعة" (La Cause était entendue). ، يعد هذا المنشور أعلانًا وقحًا عن الاستقلال، وكتب دوترمون Dotremont": لم تعد باريس مركز الفن"، وكذلك عن تأسيس جماعة جديدة: "بروح من الفاعلية نضيف إلى تجاربنا القومية تجربة جدلية بين جماعاتنا" وتكونت تسمية كوبرا Cobra من الحروف الأولى للمدن الثلاث التى أعلنت بهذه الطريقة عن تحالفها وتضامنها، وأصبحت مراكز جديدة لإبداع فن محفوظ بدرجة أقل داخل الجماليات الجادة وهى: كوبنهاجن ، وبروكسل ، وأمستردام، ويمكن لإدانة مركزية باريس الجذرية تفسير- جزئيًا - إصرار أعضاء جماعة كوبرا على الانفجار الجغرافى للحركة التى أرادت أن تكون، حتى باسمها نفسه، واجهة للدولية بالفعل بالتناقض مع المركزية المتسلطة للمحافل الباريسية، وتمت المطالبة بالانزياح عن المركز والحركة بوصفهما حداثة وحرية، وهكذا تحدث جوزيف نواريه Joseph Noiret عن "الممارسة الجغرافية الحرية"(٨٢) .

وتحالفت ثلاث بلدان صغيرة تعترف لبعضها البعض لا بقرابة ثقافية فحسب ولكن بموقف متماثل من حيث نظرة المراكز لفنانيها باعتبارهم هامشيين أو مرفوضين (أو مقبولين) بطريقة أبدية، أعطى لهؤلاء الفنانين القوة لعدم اكتراثهم بأوامر الطليعة الفرنسية، ولا يكفى أن نقول إن كوبرا كانت ضد، لكنها كانت بالأحرى فى حالة غضب شديد ضد باريس ، وضد السريالية ، وضد أندريه بروتون André Breton ، وضد المفكرين الباريسيين ، وضد المقتضيات الجماليه ، وصد التركيبية ، وضد احتكار الاحتجاج السياسى المتروك للحزب الشيوعى، وتأكدت الحرية التى حصلت عليها كوبرا فى حوار مستمر مع التقليديين الباريسيين ، وتم وضع بعض المبادئ الموحدة للجماعة منها: الغياب اللازم للعقائدية بالتعارض الحر مع مقتضيات بروتون الجمالية، ومفهوم العمل كتجربة، مفتوحة دائمًا ويجب القيام بها دائمًا، وتعددت الابتكارات التقنية واللجوء إلى مواد زهيدة (قطع الخبر والصلصال والرمال وقشر البيض ودهان الأحذية . . . إلخ)، ورفض الاختيار بين التجريد والتمثيل (وكتب جورن Jorn: "فن مجرد لا يؤمن بالتجريد"(٨٣)) ، واختيار العمل الجماعى فى مقابلة تقديس الفردية، وباختصار: قامت جماعة كوبرا على المقابلة شبه الحرفية للمذهب السيريالى والخيارات الجمالية الأخرى المعترف بها فى ذلك الوقت فى باريس: كنديسكى Kandisky

أو الواقعية الاجتماعية (فى ٩٤ قام جدل بين دوترومون ونواريه وبين مجلة الآداب الفرنسية) أو تجريدية موندريان Modrian الهندسية، وقال دوترومون: "قامت وحدة كوبرا دون شعار" ولا سيما فى البديهية المبهجة للألوان البدائية التى تصرخ وكأنها استفزاز .

وكان "خط الشمال" هو التوجه المحدد لكوبرا كما أصبح خط السير الذى اتبعه دوترومون، الذى كان مولعًا بالدول الإسكندينافية ، ولابونيا Laponie التى ابتكر فيها علاماته أو بالأحرى اللوجو الخاص به من الزجاج ومن الجليد، ويرجع هذا الطابع الشمالى - الذى يتم التأكيد عليه غالبًا - إلى التقدم التنظيرى لرسامى الدنمارك، وكان للمجلات، التى أنشئت قبل وخلال الحرب كرمز لمقاومة المحتل النازى - وبصفة خاصة للوجود المؤثر لمنظرى الفن التجريدى الذين استوحوا من بوهاوس Bauhous- مثل بجيزك بيترسن Bjerke Peterson الذى نشر عام ١٩٣٣ "رموز فى فن التجريد" - أثرًا كبيرًا فى تطوير الرسم والفكر التصويرى فى الثلاثينيات والأربعينيات فى الدنمارك، وارتكز جورن ، الذى كان أحد المنظرين الأساسيين لجماعة كوبرا، على هذا الإرث الألمانى - الدنماركى لإعطاء شكل وتماسك لمعارضته الخطيرة والسعيدة، وتعد العناية التى أولتها مجلة كوبرا منذ أعدادها الأولى للفن الشعبى مطالبة بنوعية ثقافية غير قابلة للتصرف خاصة بالشمال، وكذلك تأكيداً لابتكارية وحيوية وعالمية حقيقية، (يقول جورن: "الفن الشعبى هو الفن الوحيد الذى يتسم بالدولية"[٨٤])، وهذه الحرية الشعبية التى تم تأكيدها فى مواجهة الاصطفائية الفنية التى تقر بعض الفنانين الاستثنائيين، هى نفس الحرية التى سبقت الفن الخالص (دوبوفيه Dubuffet موجود فى مجلة كوبرا) : أى رسوم المجانين والأطفال .

وكانت حياة جماعة كوبرا الرسمية قصيرة: ففى ١٩٥١- بعد ثلاث سنوات من إنشائها - تقرر إنهاء نشاط الجماعة، ونشر كل فنان أعماله بطريقة مستقلة وابتكر سبله، ومع ذلك، كان هناك رفضهم المشترك لمقتضيات باريس، التى سمحت لهم - أكثر من الأواصر الحقيقية التى تربط بينهم - ببناء تماسكهم الجمالى بطريقة تدريجية، ومنح الابتكار التدريجى لمقترحات مشتركة - ألفت رفضهم للمركز وأضفت عليه طابعًا عقلانيًا -لحركة كوبرا وجوداً جماليًا حقيقيًا، فقد تم فيما بعد استقبال كل هؤلاء الرسامين فى باريس حيث عرضت أعمالهم، وبسبب جرأتهم على التآلف بصورة عبر قومية وثقافية ضد سلطة باريس المطلقة فى مجال الفن، حصلوا أخيراً على إقرار المحافل النقدية الباريسية .

الهوامش

(١) داخل الحركة العامة للمباينة الأدبية، يتعين تمييز مرحلة التأسيس (وتشكيل تراث أدبي) عن المراحل التالية، التي تبدأ خلالها عملية الاستقلال الأدبي عن الأحياز القومية .

(2) Samuel Burdy, Histoire de l'Irlande des origines à 1800 ,P. 567 ,Cité par Patrick Rafroidi, l'Irlande et le Romantisme, Lille, Presses universitaires de Lille, 1972 ,P. 9.

(3) Ibid., P. 11.

(4) J. du Bellay, Deffence et Illustration de la langue Françoyse, Op. Cit., P. 23 .

(5) A. Uslar Pietri, Insurgés et visionnaires d'Amèrique latine, op. Cit., P. 55-56 .

(6) Alejo Corpentier, "América ante la joven literature europea" Carteles, 28 Juin 1931 ,La Havane je traduis.

(7) C. F. Ramuz, Paris. Notes d'un Vaudois, op. Cit., p. 65.

(8) Kim yun -Sik, "Histoire de la littérature Coréenne moderne ," loc. Cit., p. 7.

(9) Paris, Plon, 1952

(10) La Mort absurde des Aztèques suivi de le Banquet (pièces de théâtre en 3 actes), Paris, Perrin, 1973 ,Le Foehn ou la Preuve par neuf, Paris, Publisud, 1982, La cité du soleil, Alger, Laphonic, 1987 .

(11) Paris, François Mospero, 1976 .

(12) Tellem Chaho. et Machaho ,contes berbères de Kabylie, Paris, Bordas, 1980.

(13) Paris, François Maspero, 1980. Les Isefra. Poèmes de Si -Mohand -ou - Mhand, Paris, Maspero, 1969 .

(14) Paris. Éditions du seuil - 1954 .

(15) Paris. Éditions du seuil - 1953 .

(16) Préface inédite de l'édition de 1926 ,citée par Michel Riaudel, "Toupi or not toupi, Une aporie de l'être national ",Mocounaima, édition critique, P. Rivas (éd.), Paris, Stock, 1996 ,P. 300.

(17) Cf. Alain Ricard, Livre et Communication au Nigeria, Paris, Présence africaine, 1975,P. 40 - 46 .

(18) D. Fagunwa et W. Soyinka, The Forest of a Thousand Daemons, Edimbourg, Nelson, 1969 .

(19) Récits publiés en Angleterre, The Palm wine Drinkard (Londres, Faber, 1952) et traduits en français par Raymond Queneau en 1953 sous le titre l'Ivrogne dans la brousse (éd. Gallimard).

(20) Cité par D. Coussy. Op. Cit. P. 20 . Je traduis.

(21) La Route de la faim, Paris, julliard, 1991 (trad. Par A. Weill).

(٢٢) يمكن للسينما ممارسة نوع من الهجوم والإدانة السياسية في البلدان التي تمارس فيها النظم السياسية المتسلطة رقابة قوية على الفنانين .

(23) Piu Ngandu Nkoshama, littératures et 'Écritures en langues africaines, op. Cit., p. 326 .

(24) F. Kafka. Journal, op. Cit. P. 100 . Je souligne.

(25) Gilles Carpentier, 'Présentation ',in kateb Yacine, le poète comme boxeur, Entretiens, 1958 - 1989 ,textes réunis et présentés par. G. Carpentier, Paris, Editions du Seuil, 1994, P. 9.

(26) Kateb yacine, 'Le théâtre n'est pas sorcier ,'entretien avec Jacques Alessandra, op. Cit. P. 77 - 68 .

(27) Kateb Yacine, op. Cit., p. 58 , 67 , 74 .

(28) Cf. Jacqueline Bardolph, Nguigi wa Thiong'o, l'homme et l'œuvre, Paris, présence africaine, 1991 , p. 17 .

(29) Weep not, Child (1964) , the River Between (1965),A Grain of Wheat (1969) .

(30) Ngugi wa Thiong'o, Petals of Blood, Londres, Heinemann, 1977 : Pétales de sang, Paris, Présence africaine, 1985 .

(٣١) في عام ١٩٧١، نشر سلسلة من الدراسات تحت عنوان -Home (Rentrer chez soi) coming.

(32) Cf. Neil lazarus, Resistance in post colonial Africain Fiction, op. cit., p. 214 .

(33) I will Marry when I want, Londres, Heinmann, 1982 .

(34) Londres, Heinmann, 1982 ,Cf. Jacqueline Bardolph, Ngugi wa Thiong'o, l'homme et l'295uvre, op. Cit., p. 26 et 58 - 59 .

(٣٥) "صيد وإدخال وهضم الأجسام الأجنبية، تعد الوسائل الأكثر فاعلية للحفاظ على الهوية الذاتية مع الثراء بهذه الإضافة الخارجية" . Haruhisa kats, Dialogues et Cultures, op. Cit., p. 36 - 41 .

(٣٦) عرض كاربنتيه نظريته الشهيرة "المعجزة الحقيقية" في مقدمة "مملكة هذا العالم" عام ١٩٤٩ .

(٣٧) لم تصدر المجلة سوى عدد واحد بسبب الكساد الاقتصادى الذى ضرب فى ذلك الوقت القارة الأمريكية وأوربا،

C. Cymerman. C. Fell (éds.), Histoire de la littérature hispano. Américaine de 1940 à nos jours, op. Cit., p. 47 .

(٣٨) رسام مكسيكى (١٨٨٦ - ١٩٥٧)، وهو بصفة خاصة أبرز "الحيطيين" فى بلاده .

(39) A. Carpentier, 'América ante la joven literature europea .'loc. Cit. P. 175-176, Je traduis.

(40) Antonio Candido, 'Littérature et sous –développement .'L'Endroit et l'envers. Essais de littérature et de sociologie, op. Cit., p. 248 - 249 .

(41) Mohammed Dib, 'Le Voleur de feu .'jean Amrouche. L'éternel jugurtha, Marseille, 1985 , p. 15 .

(٤٢) ويتسنى لنا- بنفس المنطق - فهم ترجمة أعمال شكسبير باللغة السواحلية التى قام بها جوليوس نيريرى الرئيس السابق لجمهورية تانزانيا، والترجمات التى قام بها - وهى : يوليوس قيصر (١٩٦٣) وتاجر البندقية (١٩٦٩) - كانت السبب فى القيام بأعمال كثيرة .

Cf. Pius Ngandu Nkashama, Littératures et Ecritures en langues africaines, op. Cit., p. 339 - 350 .

(43) A. Berman, lÉpreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique, op. Cit., p, 29.

(44) Cité par A. Berman. Ibid p. 26. Je souligne.

(45) Ibid, p. 68 .

(46) Walter Benjamin, Der Begriff der kunstkritik in der deutschen Romantik, werke, I, I, Sukrkamp, Francfort, 1974, p. 76 .

(47) Cf. A. Berman. Op. Cit. P. 33 .

(48) Strich, Goette und die weltliteratur, op. Cit., p. 47 .Cité par A. Berman, op. Cit., p. 92 .

(49) Eckermann, Gespr?che mit Geothe, Berlin, Aufbau Verlag, 1962 .p. 153 - 154, Cité par A. Berman, op. Cit. P. 93 .

(50) A. w. Schlegel, Geschichte der klassischen literatur, Stuttgart, kohlhammer, 1964, p. 17 , Cité par A. Berman op. Cit. P. 62 .

(51) Cité par A. Berman, op. Cit., p. 69 .Je souligne.

(52) Sadegh Hedayat, les chants d'Omar khayan, édition. Critique, Paris, José Corti, 1993 (trad. Par M. F. Farzanch et j. Maloparte).

(53) M. F. Farzaneh, Rencontres avec Sadegh Hedayat, le parcours d'une initiation, Paris, José Corti, 1993 p. 8.

(54) Sadegh Hedayat, la Chouette aveugle, Paris, José Corti, 1953 (trad. Par. R. Lescot).

(55) Youssef Ishaghpour, le tombeau de Sadegh Hedayat, Paris, Fourbis, 1991 , p. 14 .

(56) Ibid., p. 35 .

(٥٧) كان هناك ترجمة ألمانية عام ١٨١٨ قام بها الفيلسوف النمساوى هامر، برجستول، ثم ترجمة فرنسية وقع عليها جان - باتيست نيكولا، وكان مترجمًا فوريًا فى سفارة فرنسا بفارس، وهى ترجمة نثرية عام ١٨٥٧، تعليق جوتيه ورونان،

Cf. J. Malapatre, "Note sur l'adaptation des Quatrians", Sadegh Hedayat, op. Cit., p. 115 - 119 .

(58) Stefan Collini. Op. Cit. P. 359 .

(59) W. W. Skeat, Questions for examination in English Iliterature :with an Introduction on the study of English, (Cambridge, 1873) p. XII :in S. Collini, op. Cit., p. 359 Je traduis.

(60) O. Paz, la Quête du présent, op. Cit., p. 15 .

(61) Carlos Fuentes, le Miroir enterré, Réflexions sur l'Espagne et le Nouveau Monde, Paris, Callimard 1994 , p. 11 - 12 (trad. Par. J -C. Masson).

(62) Cf. Jacques Bouchard, "Une Renaissance. La formation de la conscience notionale chez les grecs modernes .'études françaises, presses de l'université de Montréal, 1974, no. 10.4, p. 397 - 410 .Voir aussi Mario vitti, Histoire de la littérature grecque moderne, Paris, Hatier, 1989 ,p. 185 sq.

(63) G. Stein. Autobiographie d'Alice Toklas, Paris, Callimard, 1993 ,P. 104 (trad. Par B. Fay).

(64) J. Joyce, "l'Irlande, ile des saints et des sages .'Essais, critique, op. Cit. P. 209

(65) Walt Whitman, Comme des baies de genouvrier. Feuilles de carnets (specimen days), Paris, 1993 (trad. Par. J. Deleuze).

(66) Ibid., p. 340 - 341.

(67) W. Whitman, feuilles d'herbe, Paris, Aubier -Flammarions, 1972 p. 37 (trad. Par R. Asselineau).

(68) W. Whitman, "Les prairies et les grandes plaines de la poésie .'Comme des baies de genouvrier. Feuilles de Carnets, op. Cit., p. 334 .

(69) Cf. Ramuz, Paris, Notes d'un Vaudois, op. Cit., p. 91. Je Souligne.

(70) R. Dario, Espa?a, Contemporanea, 1901 ,Cité par Hilde Torres -Varela, "1910-1941 en Espagne". l'Année 1913 , Les formes esthétiques de l'298uvre d'art à la veille de la première Guerre mondiale, L. Brion -Guerry (éd.) 1910 - 1914 en Espagne, Paris, Klincksieck, 1971 , p. 1054 .

(71) Entretien inédit avec l'auteur, mars 1991 .

(72) H. Gustav Klaus, "1984 Glasgow :Alasdair Gray, Tom Leonard, James Kelman ."liber. Revue internationale des livres, no. 24 ,Octobre 1995, p. 12 .

(73) Cité par John Kelly "The Irish Review "in l'Année 1913 .Les formes esthétiques de l'298uvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale, op. Cit., p. 1088 .

(74) Ibid.

(٧٥) ولأسباب شديدة القرب من أسباب شو .

(76) Cf. Richard Ellmann, Joyce, Paris, Gallimard, 1987 t. 1 , p. 14 (trad. Par A. Coeuroy et M. Tadié).

(77) Cf. Jean. Michel Rabaté, James Joyce, Paris, Hachette, 1993 p71 - 72 .

(78) Cfr. Ellmann, op. Cit., p. 113 .

(79) James Joyce, Essais Critique, op. Cit., p. 81 - 82 .

(80) James Joyce, "Le nouveau drame d'Ibsen", Essais Critique, op. Cit., p. 56 .

(٨١) المعروف في يومنا هذا أن قطالونيا وكيبيك بصفة خاصة تستخدمان بعضهما البعض كنموذج وكاستدلال .

(82) Cité par Richard Miller, Cobra, Paris, Nouvelles. Editions françaises, 1994 p. 28 .
(83) Ibid., p. 49 .
(84) Ibid, p. 190 .

الفصل الرابع

مأساة الرجال المترجمين

"كانوا يعيشون بين مستحيلات ثلاثة التي أطلق عليها بالصدفة مستحيلات اللغة، إنها أبسط تسمية، ولكن يمكن أن تسميها تسمية مختلفة تمامًا": استحالة عدم الكتابة، استحالة الكتابة باللغة الألمانية، واستحالة الكتابة بطريقة أخرى، وبالإضافة إلى مستحيل رابع، استحالة الكتابة [..] ومن ثم كان أدبًا مستحيلاً من كل الجوانب .

فرانز كافكا

رسالة إلى ماكس برود - يونيو ١٩٢١

"الكتابة حقل ملغم بالخيانات ، لقد خنت أمي عندما لم أصبح شاعرًا شفهيًا ولكن كاتبًا، وكاتبًا باللغة الإنجليزية، أي لغة لا تفهمها هي، وليس هذا فحسب، ولكن كاتبًا لنصوص سياسية، مما منعني من العيش في الصومال، بالقرب منها ، ومن ثم فكرت في ضرورة تأليفي لكتب يمكن اعتبارها كنصب لذكرى أمي [..] ، وإني لأسف لكتابتي باللغة الإنجليزية، وأسف لأنني لم أعيش في الصومال، وأسف لأنك - أنت يا أمي - وافتك المنية قبل أن أراك مرة ثانية ، وأمل أن تكون أعمالي صالحة بدرجة كافية لتكون مدحًا تأبينًا لأمي .

نور الدين فرح

لقاء غير منشور - يوليو ١٩٩٨

تسنح لكتاب الأحياز البعيدة عن المركز الفرصة لنشر عالم الاستراتيجيات الكامل التي تتأكد عن طريقها الاختلافات الأدبية خلال مواجهتهم لمشكلة اللغة ، وتعد اللغة

أكبر رهان للصراعات والمنافسات التميزية: فهي المورد النوعي الذى تبتكر به أو ضده حلول السيطرة الأدبية، وهي المادة الحقيقية الوحيدة لإبداع الكتاب التي تسمح بالابتكارات الأكثر نوعية: فتتجسد حركات التمرد والثورات الأدبية فى أشكال يتم ابتكارها بالعمل على اللغة ، وبتعبير آخر يتسنى لنا التوصل إلى تحليل الإبداعات الأدبية الأكثر رقيًا للكتاب الأكثر عوزًا، وخياراتهم الأسلوبية وابتكاراتهم الشكلية، أى يتسنى لنا التوصل إلى التحليل الداخلى للنصوص بدراسة الحلول اللغوية التى تخيلوها عن كثب ، ونفهم أيضًا من هنا، أننا نلتقى بأكبر ثوار الأدب من خلال الواقعين تحت سيطرة لغوية، "ومحكوم عليهم" بالبحث عن مخارج لعوزهم وتبعيتهم .

ومن واقع كون اللغة العنصر الرئيسي لرأس المال الأدبي، فسنجد - بطريقة بديهية - عددًا من الحلول والألوان تم الحديث عنها، مما سيفرض - بلا شك - بعض التكرار والتواتر الضرورى لتماثله مع الآليات التى تم شرحها من قبل ، ولكن حاولنا التأكيد على النوعية التى تتسم بها هذه الآليات عند تطبيقها على اللغة .

واقترح دى بيليه ، عند رفضه للمحاكاة "الحرفية" للنصوص القديمة، إنهاء الإلحاقية شبه الآلية للإنتاج الشعرى الفرنسى إلى رأس المال اللاتينى ، والاختلاف الأول والأساسى الذى قدمه والذى كان ثابتًا خلال كل عملية تشكيل الحيز الأدبى العالمى - بما أن كل الكتاب الموضوعين بطريقة هيكلية فى مركز دى بيليه سيتصرفون بنفس الطريقة - هو اللغة ؛ فهو يقترح بديلاً قادرًا على المطالبة بلقب لغة أدبية جديدة وذلك وفقًا لنموذج اللغة المسيطرة واعتبارًا من الأشكال والموضوعات الأدبية التى تتضمنها ، وبعد حركة استقلال جماعة لابلياد الفرنسية، لم يقم نموذج هيردر إلا بتوضيح هذه الآلية ، مضفيًا الشرعية على حق وجود الأمم "الصغيرة" اعتبارًا من نوعية اللغات الشعبية ، وامتدت هذه الحركة إلى ما لا نهاية - كما قلنا - فيما وراء المتطلبات القومية فى أوربا فى القرن التاسع عشر وفى يومنا هذا، لا يزال غالبًا المعيار اللغوى هو الذى يسمح للأحياز الأدبية الآخذة فى الظهور بالمطالبة بالدخول فى العالم السياسى وفى العالم الأدبى وإضفاء طابع الشرعية على ذلك .

وتفرض مسألة "الاختلاف" اللغوى نفسها على كل الواقعين تحت سيادة أدبية أيًا كان موقفهم الموضوعي : أى موقعهم اللغوى والأدبى بالنسبة للمركز ، ويسعى "المنخرطون" دائمًا فى علاقة من الغربة وعدم الأمان إزاء اللغة السائدة، إلى إخفاء وتصحيح – كما يحدث إزاء اللهجة – آثار أصولهم اللغوية ، بينما يسعى "غير المنخرطين" – على العكس من ذلك – بكل السبل إلى التباعد ، سواء بإيجاد مسافة مميزة عن الاستخدام السائد (والشرعى) للغة السائدة، سواء بابتكار لغة قومية جديدة أو بعثها (أدبية محتملة) ، وبتعبير آخر، لا تتحول "خيارات" الكتاب فى المجال اللغوى (اللاشعورية وغير المحسوبة)، حتى ولو اعتمدت على السياسات اللغوية القومية، إلى مجرد خضوع طيع لمعيار قومى [١] كما يحدث فى الأمم الأدبية الكبيرة ، وتعد معضلة اللغة بالنسبة لهم أكثر تعقيداً وتأخذ الحلول التى يقدمونها أشكالاً أكثر خصوصية [٢].

وتتوقف مساحة الاحتمالات التى تتاح لهم بداية على موقعهم فى الحيز الأدبى وعلى أدبية لغتهم الأم (أو القومية) ، وبعبارة أخرى: وفقًا لشكل تبعية هؤلاء الكتاب فى العالم الأدبى: أى وفقًا لنوعيتها سواء كانت سياسية (إذن لغوية وأدبية)، أو لغوية (ومن ثم أدبية)، أو أدبية فقط، يتبنون حلولاً ويجدون مخارج – إن بدت شديدة الشبه ظاهريًا من بعضها البعض – تختلف فى فحواها وفى فرص نجاحها الموضوعية (أى لظهورها ودخولها فى الحيز الأدبى) ، ويمكن تقسيم اللغات فى الحيز الأدبى العالمى إلى أربع فئات أساسية (وغير تفصيلية) ، تعرف بأدبيتها ، بداية اللغات الشفهية أو اللغات التى لم تثبت فيها الكتابة وهى فى طريقها للتكوين ، وتفتقر هذه اللغات إلى رأس المال الأدبى لغياب الكتابة ، وهذه اللغات غير معروفة فى الحيز الأدبى ولا يمكن لها الاستفادة من أية ترجمة ، والأمر يتعلق بصفة خاصة ببعض اللغات الأفريقية التى لم تستقر فيها الكتابة بعد، أو ببعض اللغات المهجنة التى بدأت – بفضل عمل الكتاب – فى اكتساب وضع أدبى وكتابة مقننة ، ثم اللغات التى "ولدت" أو "بعثت" مؤخراً، والتى أصبحت – فى وقت الاستقلال – لغات قومية (القطالونية ، والكورية ، والغالية ، والعبرية ، والنرويجية الجديدة) : ويقل عدد متحدثى هذه اللغات، وإنتاجها ليس كبيراً ويمارسها قليل من متعددى اللغات وليس لها عادات للتبادل مع دول أخرى، ويتعين عليها اكتساب وجود دولى بزيادة الترجمات ، ثم تأتى بعد ذلك اللغات ذات الثقافة والتقاليد القديمة مثل الهولندية ، والدنماركية ، واليونانية ، والفارسية التى ترتبط ببلدان "صغيرة" ولا يتحدثها سوى عدد قليل، ولا يمارسها متعدد اللغات إلا قليلاً وتتمتع بتاريخ وثقة

كبيرة نسبيًا، لكنها معروفة بدرجة صغيرة خارج الحدود القومية، أى لا تتمتع بقيمة كبيرة فى السوق الأدبية العالمية ، ويبقى أخيراً اللغات ذات الانتشار الواسع، والتى تملك تقاليد أدبية داخلية كبيرة، ولكنها غير معروفة ولا معترف بها بطريقة كبيرة فى السوق الدولية ومن ثم تقع تحت سيطرة لغة المركز مثل : اللغة العربية ، والصينية ، والهندية .

ولا تعد القيود الهيكلية ولا أدبية اللغة القومية (أو اللغة الأم) المحركات الوحيدة "لخيارات" الكتاب اللغوية ، ويتعين إضافة درجة التبعية إزاء الأمة - وكما قلنا - كلما قلت الموارد الأدبية للحيز الأدبى الأصلى، كلما زادت تبعية الكاتب السياسية: فيخضع "للواجب" القومى الخاص "بالدفاع والتمثيل"، والذى يعد بالنسبة له أيضًا أحد الدروب الوحيدة الممكنة للحصول على الاستقلال ، ولما كانت خيارات الكتاب الخاضعين لسيطرة ما هى التى تحدد كل مسيرتهم الأدبية والمعنى الذى يقصدونه من ورائها، فإن علاقتهم بلغتهم القومية تتسم بالصعوبة والتمزق والعاطفية .

ومن ثم يجابه كل "كتاب" اللغات "الصغيرة"- بطريقة أو بأخرى - المسألة - التى لا يمكن تجنبها، وهى الترجمة ، وبوصفهم كتاب "مترجمين"، يجدون أنفسهم فى تناقض هيكلى مأسوى يجبرهم على الاختيار بين الترجمة فى لغة أدبية تفصلهم عن جمهورهم القومى ولكن تمنحهم فى المقابل وجوداً أدبيًا، وبين الانسحاب فى لغة "صغيرة" تحكم عليهم بالاختفاء أو بوجود أدبى يقتصر على الحياة الأدبية القومية ، وهذا التوتر الحقيقى - الذى يتسبب فى إدانة عدد كبير من الشعراء الذين يتحولون للكتابة بلغة أدبية كبيرة فى بلادهم "بالخيانة" الحقيقية - يضطر عدد كبير منهم للبحث عن حلول جمالية ولغوية فى الوقت نفسه ، وتعد الترجمة المزدوجة أو نقل الكاتب لما كتبه هو نفسه إلى لغة أخرى وسيلة للمواءمة بين المقتضيات الأدبية و "الواجبات" القومية ، ويشرح بهذه الطريقة الشاعر المغربى - الذى يكتب باللغة الفرنسية - عبد اللطيف لعابى هذا الموقف فيقول : "عندما أقوم بنفسى بترجمة أعمالى إلى العربية أو عندما يقوم غيرى بترجمتها، ولكن دائمًا بمشاركتى فى الترجمة - أجدنى وقد حددت لنفسى مهمة تقديم هذه الأعمال للجمهور الذى كتبت فى الأصل له وللمجال الثقافى الذى ولدها [..] ، وأشعر أننى أحسن حالاً الآن ، فانتشار أعمالى فى المغرب وفى باقى العالم العربى قد أعاد لى بصورة كاملة "شرعيتى" بوصفى كاتبًا عربيًا [..] وانضممت إلى الإشكالية الأدبية العربية بسبب الحكم على أعمالى ونقدها أو الثناء عليها بوصفها نصوصًا عربية، بصورة مستقلة عن نسختها الأصلية" (٣).

وتعد مخارج الانزياح عن المركز وتباعد الكتاب الواقعين بعيداً عن المركز التي سنصفها الآن كسلسلة عمومية نلخصها هنا بالمصطلح العام : ترجمة - استخدام اللغة السائدة ، وترجمة ذاتية ، وعمل نموذج وترجمة مزدوجة تعادلية ، وإبداع وترقية لغة قومية و / أو شعبية وابتكار كتابة جديدة وتكافل لغتين - مثل "إضفاء الطابع البرازيلي" على اللغة البرتغالية التي قام بها ماريو دي أندراد، وابتكار رابياريفيلو Rabearivelo للغة فرنسية ملاجشية، وطبع الإنجليزية بطابع أفريقي التي قام بها شينو آشيب ، و"الفرنسة العقلية" التي قام بها روبين داريو - لا يتعين فهمها بوصفها مجموعة من الحلول القاطعة والمنفصلة عن بعضها البعض ، ولكن بوصفها نوعًا من المجموعة الاتصالية من المخارج غير المؤكدة والصعبة والمأسوية ، وبتعبير آخر : لا يمكن الفصل بين مختلف أساليب ظهور الآداب وحصولها على الاعتراف الدولي ، فما من حدود تفصل بالفعل بينها، ويتعين التفكير من خلال استمرارية وحركة مجمل هذه الحلول في السيادة الأدبية، فيستطيع كاتب بعينه - خلال وجوده - استخدام العديد من هذه الإمكانيات بطريقة متتالية أو متوازية .

ولكن وضع الكتاب الواقعين (سابقًا) تحت الاستعمار اللغوي، الذين يجب أن يتحملوا سيطرة ثلاثية: سياسية ، ولغوية ، وأدبية، والذين غالبًا ما يكونون في وضع من الازدواجية اللغوية الموضوعية - مثل رشيد بوجدرة، وجون جوزيف رابياريفيلو ، ونجوجي واسيونجو Ngugi Wa Thiog'o ، وول سوينكا - لا يمكن مقارنته، حتى في آثاره الأدبية، بالسيطرة النوعية التي تمارسها - على سبيل المثال - اللغة الفرنسية على الكتاب الأوروبيين أو الأمريكيين ، الذين يقررون - مثل سيوران - وكونديرا - وجونجوتينا Gongotena ، وبيكيت ، وسترندبرج - استخدامها، أحيانًا بصورة وقتية كلغة كتابة ، وبالنسبة لكل الكتاب المنبثقين عن دول خضعت للسيطرة الاستعمارية - وبالنسبة لهم فقط - تعد الازدواجية اللغوية (بوصفها ترجمة مجسدة) العلامة الثابتة والأولى للسيطرة السياسية ، وأظهر آلبير ميمي Albert Memmi، في وصفه للمتناقضات والإحراجات التي يجابهها "المستعمر" فارق القيمة الرمزية بين اللغتين في مواقف الازدواجية اللغوية، الذي يعطي كل سلطتها للمعضلة اللغوية والأدبية لكل كتاب اللغات الخاضعة للسيطرة: "ليس للغة المستعمر الأم [..] أي كرامة في البلد أو في نشيد الشعوب ، وإذا ما أراد الشخص الحصول على وظيفة ، وبناء مكانه والوجود في المدينة وفي العالم ؛ يتعين عليه الخضوع للغة الآخرين ، لغة المستعمرين ، سادته ،

وداخل الصراع اللغوى الذى يخوضه المستعمر، تكون لغته الأم هى دائمًا المهانة والمهزومة ، وهذه اللامبالاة، المؤسسة بصورة موضوعية ، عادة ما تصبح شعوراً خاصًا به" (٤)، وعلى العكس من ذلك، بالنسبة لسيوران أو سترندبرج ، وهما كاتبان للغتين أوروبيتين "صغيرتين" (الرومانية والسويدية) ، معترف بهما أدبيًا بدرجة قليلة ولكنهما مزودتان بتقاليد وموارد خاصة، فالكتابة باللغة الفرنسية، أو الترجمة الذاتية هما سبيلان "ليصبح" الكاتبان أدبيين وليخرجا من الظلمة التى تصيب كتاب أوروبا الواقعين على المحيط الخارجى لدائرتها الأدبية أو ليهربا من المعايير القومية السائدة فى الحيز الأدبى الخاص بكل منهما.

واستراتيجيات هؤلاء الكتاب - التى لا يتم تطبيقها بصورة واعية تمامًا - يمكن وصفها كأنواع من المعادلات المعقدة ذات مجهول أو اثنين أو ثلاثة، وتأخذ هذه المعادلات فى الاعتبار أدبية لغتهم القومية وموقفهم السياسى ودرجة التزامهم فى معركة قومية وإرادتهم فى الحصول على الاعتراف من المراكز الأدبية وعرقية وعمى هذه المراكز نفسها، وضرورة أن يتم إدراكهم بوصفهم "مختلفين"، إلخ ، وهذا المنطق الاستدلالى الغريب، الذى يخص المبدعين الواقعين بعيداً عن المركز، هو الوحيد الذى يسمح بفهم مسألة اللغة فى الأقطار الخاضعة لسيطرة فى العالم الأدبى بكل أبعادها: العاطفية ، والذاتية ، والخاصة ، والجماعية ، والسياسية ، والنوعية .

سارقو النار

عرفنا من قبل أن مركزية لغة والثقة الأدبية المخولة لها يتم قياسهما بعدد متعددى اللغات الأدبية الذين يقرأونها دون الحاجة إلى ترجمة ؛ فعندما لا تقرأ المحافل المركزية نصوصًا أدبية ، خارج الدائرة القومية إلا فى ترجمة : أى عندما لا يستطيع الوسطاء الأدبيون أنفسهم تقييمها فى نسختها الأصلية، فإننا نكون أمام "لغة (دائمًا) مترجمة": فلنفكر فى لغات مثل : اليوربا ، والجيكويو ، والأمهرية ، والغالية ، واليديشية ..؛ ففى المناطق المعدمة أدبيًا مثل صومال نور الدين فرح ، وكونغو إيمانويل دونجالا ، وجمهورية جيبوتى بالنسبة عبد الرحمن وابرى ، لا يتسنى للروائيين ، الذين يكتبون بلغات غير موجودة تقريبًا فى الكوكب الأدبى، الوجود وللغرابة ، إلا بتحولهم إلى "كتاب مترجمين"، ويضطر هؤلاء الكتاب من ثم إلى

استخدام اللغة الأدبية التي استوردها المستعمر ("اللغة الأجنبية المزروعة"، وذلك لاستخدام تعبير الكاتب الداهومي فيلكس كوشورو)(٥) ، ولكن في هذه اللغة المفروضة، يقوم هؤلاء الكتاب بإعداد أعمال كاملة موجهة صوب الدفاع عن بلادهم وشعوبهم وتمثيلها ، ولا يعد الاستخدام الأدبي للغة المستعمر بالنسبة لهم حركة تهدف إلى الانخراط ، ومما لا شك فيه أنه يتسنى لهم أن يأخذوا في حسبانهم مرة أخرى كلمات كاتب ياسين الذي أكد عام ١٩٨٨: "إنني أكتب بالفرنسية لأقول للفرنسيين إنني لست فرنسياً" (٦).

ويمكننا تبين موقفهم المثير للشفقة في رواية نور الدين فرح، "الأراضي"، ونور الدين فرح كاتب صومالي يكتب باللغة الإنجليزية، وكتب في هذه الرواية على سبيل المثال: "كان قلبي يدمي لفكرة أن ملايين من بيننا الذين تم احتلالهم سيظلون إلى الأبد محتلين، ملايين يجب أن يظلوا شعوباً تقليدية وعلاوة على ذلك شعوب ذات لغات شفاهية (٧)"، وموقف فرح اللغوي معقد بصفة خاصة، ففي قصة قصيرة بعنوان "طفولة انفصال شخصيتي" (l'enfance de ma Schizophrénie) يتحدث عن تعدديته اللغوية، التي كانت نتاجًا لانتمائه لشعب مُستعمَر من مُستعمِر : "في المنزل كنا نتحدث اللغة الصومالية، وهي اللغة الأم لهذا الشعب المستعمر من مستعمر ، ولكننا كنا نقرأ ونكتب بلغات أخرى: العربية (لغة القرآن المقدسة)، والأمهرية (وهي لغة سيدنا المستعمر وذلك لنعرف كيف يفكر)، والإنجليزية (اللغة التي قد تسمح لنا يومًا بالدخول في عالم معان أوسع وعلماني) ، ولهذا السبب – على ما أعتقد – كان على – لتلقيني هذا التعليم في الطفولة، ولمولدي في وسط قرن من التناقضات – أن أقول معنى ما يحدث وأحاول تسجيل تاريخنا في نوع لا شفاهي بل كتابي ، لقد شرحت كيف كان أهلي غائبين من قائمة حضور تاريخ العالم كما كنا نتعلمها [..] ، وبكل هذه الأفكار في رأسي بدأت الكتابة أملاً في السماح على الأقل للطفل الصومالي بتعريف صفته "كآخر"، أي هويته المكونة من عدم مواءمات متناقضة" (٨) وأصبح نور الدين فرح – سليل ثقافة وتقليد شفاهي، بداية – كاتبًا عربيًا: فلم يتم تثبيت اللغة الصومالية في شكل مكتوب إلا مؤخراً، وفي اللغة العربية اكتشف نور الدين في سن المراهقة هوجو ودوستويفسكي وكتب أول دراساته عن سيرته الذاتية ، ولكن في الستينيات – عندما كان يشتري آلة كاتبة – اختار الإنجليزية ليصبح بهذه الطريقة "أول" كاتب صومالي .

وبنفس هذا المنطق – ولكن في سياق تاريخي وسياسي جد مختلف – يتعين فهم الموقف الملتبس للغة الغالية في أيرلندا في القرن التاسع عشر ، فقد شكلت المطالبة

اللغوية والثقافية للرابطة الغالية علامة أساسية في تكوين الحيز الأدبي الأيرلندي في سنوات ١٨٩٠ ، ولكن لم تحصل اللغة الغالية إلا على قدر يسير من الثقة منذ قام المفكرون الكاثوليك ببعثها حتى إنها فشلت في اكتساب وجود أدبي دولي حقيقي، رغم فرضها كلغة قومية ثانية بعد الاستقلال ، وفي نهاية الثلاثينيات ، تم وصف موقف الكتاب الأيرلنديين الذين اختاروا اللغة الغالية بهذه الطريقة : "يجد الكاتب المعاصر الذي يستخدم اللغة الغالية نفسه – من ثم – أكثر من أي كاتب غيره، في مواجهة هذه المعضلة : أما عدم الظهور مطلقًا أما إرضاء لا الجمهور بل الهيئة التي تفرض نفسها بينه وبين هذا الجمهور [...] ، ويستتبع ذلك مواجهة الموهبة الأصلية والمستقلة والحرة للعراقيل حتى إنها تتخلى في النهاية عن الحياة الأدبية أو تتجه ، لتستمر، نحو الترجمة ، إن لم تختر الكتابة باللغة الإنجليزية" (٩)، ويمكننا بهذا المعنى فهم السبب في اضطرار العديد من الروائيين والكتاب المسرحيين والشعراء الغاليين للتحول إلى الإنجليزية (أو على العكس سبب بقاء عدد صغير من المبدعين الغاليين في أيرلندا) .

وكذلك ، حاول الروائي ومنظر الأدب الجنوب أفريقي، نجابولو ندبل Njabulo Ndebele ، في البداية ، بعد قراءته لجويس ، تطبيق تقنية "تيار الوعي" الروائية على لغة الزولو لإضفاء حداثة أدبية على هذه اللغة الآخذة في الظهور أدبيًا، والخروج من مجرد استنكارات الأدب المناضل المناهض للفصل العنصري ، ومن ثم حاول نقل لغة شبه مجردة نهائيًا من الثقة الأدبية إلى ما كان يعتبره آخر ما وصلت إليه الحداثة الأدبية أي إلى المعايير المعترف بها في خط جرينتش ، ولكن سرعان ما أدرك صعوبة مثل هذه العملية التي – للعجب – لا تستمد وجودها الأدبي إلا عن طريق الترجمة إلى الإنجليزية ، وبدا هذا المشروع بلا جدوى بل وتشوبه مفارقة تاريخية في ظل غياب "تقليد للحداثة" وجمهور من شأنه فهم مشروعه ووسط أدبي قادر على إقراره ، ولهذا؛ فقد تخلى عن هذه المحاولة المتطرفة ، وعمل بعد ذلك على أن يجد في الإنجليزية ، دون وساطة، سبيلاً نوعيًا لسرد جنوب أفريقيا السوداء (١٠) ، وأصبح اليوم أحد أشهر الكتاب السود لجنوب أفريقيا باللغة الإنجليزية، ومن ثم فقد تم "ترجمتة" دون المرور بمرحلة "الترجمة" بمعناها الحرفي(١١) .

ويمكن أيضًا بسبب الاستعمار أو السيطرة الثقافية واللغوية، ألا يكون للكاتب الواقع تحت سيطرة الخيار، أو بسبب عدم إتقانه للغة أجداده قد لا يستطيع

الكتابة إلا باللغة الاستعمارية ، ويتسنى لنا القول بأنه يترجم ذاته للدخول فى العالم الأدبى ، وكان عدد من الكتاب الأيرلنديين الذين يكتبون بالإنجليزية فى بداية القرن يجهلون الغالية، ونفس الشيء بالنسبة لكثير من المفكرين الجزائريين الذين كانوا يجهلون أو لا يتقنون بدرجة كافية اللغة العربية ليجعلوا منها لغة الكتابة وقت الاستقلال .

وبالنسبة للعديد من المبدعين، لا يتم استخدام لغة الاستعمار كلغة كتابة دون مشكلات، بسبب تعلقهم ببلادهم ورغبتهم فى تأكيد وجودها على المستوى السياسى والأدبى ، وتعد هذه اللغة شديدة النفوذ بالنسبة لهم نوعًا من "الهدية المسممة" أو من "السرقة المؤسسة"، ويعد موضوع "السرقة"- الذى يظهر بدرجة كافية هذا النوع من عدم الشرعية ، شبه مؤسس لهذا الموقف الصعب ، ويظهر فى سياقات سياسية وتاريخية جد متنوعة ، وتؤدى سلطة المفاهيم الموروثة من نظريات هيردر - والتى تم دمجها اليوم فى الفكر السياسي والثقافي القومي لدرجة عدم اعتبارها نظريات هيردر- إلى إقامة علاقة متبادلة ضرورية بين اللغة والأمة والهوية يحث على اعتبار لغة غير نوعية بوصفها غير شرعية - ويؤكد الكاتب الجزائرى جان عمروشي[١٢]: "عندما تكون في وضع المستعمر، تجد عليك لزامًا استخدام هذه اللغة التى أعطوها إياك ، والتى يكون لك حق الانتفاع بها لا ملكيتها الشرعية، ومن ثم تكون مجرد مستخدم لها" ، ويضيف :"كلنا يعلم أن المستعمرين الذين يرتوون من الأعمال العظيمة لا يعدون ورثة مدللين ولكن سارقى نار"[١٣]، فالمفكر المنبثق عن بلد مستعمر يستولي - بطريقة "غير شرعية" - على "مزايا لغة الحضارة التى ليس بوريثها الشرعى ، وبالتالى - يضيف عمروشى - فهو ابن غير شرعي لها"[١٤]، ونجد مفهوم سرقة اللغة لدى كل الواقعين تحت سيطرة أدبية، المجردين من لغة خاصة بهم ولا سيما- كما سنرى- لدى كافكا الذى - بوصفه يهوديًا تشيكيًا يكتب باللغة الألمانية - يرتبط معها بعلاقة تتسم بعدم الشرعية وعدم الأمن وانتزاع الملكية، شأنه فى ذلك شأن علاقة الكتاب الجزائريين باللغة الفرنسية[١٥] ، ونجد فى كتابة سلمان رشدى نفس موضوع الذنب أى الخيانة رغم ضم المحافل الأدبية اللندنية له فى زمرة الكتاب وإقرارها له ، ويقول سلمان رشدى: "عندما ينظر الكاتب الهندى من جديد إلى الهند، يشعر بأنه مذنب إلى حد ما [..] ، فالذين يستخدمون منا [الكتاب الهنود] اللغة الإنجليزية يشرعون فى ذلك رغم موقفنا المشوش

تجاهها أو ربما بسببها، ربما لأنه يتسنى لنا في هذا الصراع اللغوى إيجاد إنعكاس لباقي الصراعات التي تجرى في العالم الواقعي وللصراعات بين الثقافات داخل أنفسنا وللتأثيرات الواقعة داخل مجتمعاتنا ، وربما يعد غزو اللغة الإنجليزية، نوعًا من إنهاء عملية تحريرنا"(١٦).

وتم التعليق على "عاصفة" شكسبير كثيرًا، ولا سيما في البلاد الناطقة بالإنجليزية (١٧) ، بوصفها مسرحية رسولية تصف - بكل الدقة - آليات الاستعمار والإخضاع (نموذج عملى ممتاز لابتزاز رأس المال الأدبي الأكثر سموًا للمستعمر وإرجاعه) ، ونوقشت نظرية "الهدية المسممة" بصورة كبيرة اعتبارًا من حديث كليبان Caliban وبروسبير Prospere ، المعلم الذى قال : "لقد ابتليت نفسي بشر تعليمك الحديث [..] بينما كنت أنت نفسك - أيها البدائي - لا تعرف فكرك الخاص، وتمشي معقعقًا كالبهيمة، لقد زودت نواياك بكلمات ليتسنى لك التعبير عنها" فرد كليبان: "لقد علمتني الحديث، وكل ما استفدت به من ذلك هو قدرتي على السب؛ ليصيبك الله بالطاعون الأحمر لأنك علمتني لغتك!"(١٨) وتفسر الازدواجية الأساسية المرتبطة بهيكل السيطرة ذاك أهمية المناقشات حول المسألة اللغوية التي تمزق كل الأمم الصغيرة وعنفها العاطفي .

والحق أن استخدام اللغة السائدة يعد أمرًا عجيبًا ومتناقضًا : فهو أمر مقيد بقدر ما هو محرر ، ويستخدم مدعو الأجيال الأولى، مثل ر. ك. نروان R. K. Norayan في الهند أو مولود معمرى Mouloud Mammeri في الجزائر، لغة "صحيحة للغاية (١٩)"، ويلجأون إلى أشكال أو جماليات أدبية جد تقليدية في ظل غياب رأسمال قومي نوعي ، ولخضوعهم، بسبب عدم شرعيتهم المزدوجة - إزاء المعايير القومية وإزاء المعايير المركزية - لاستخدامات اللغة والأدب الأكثر تقليدية ، أى للممارسات الأقل ابتكارًا ومن ثم الأقل أدبية، ويسعون للمواءمة بين موقف "المعركة القومية" - وفقًا لتعبير كافكا - وبين الاستخدام الأدبي للغة السائدة التي يكتبون بها ويتشكلون ضدها، ويحاولون- بلغة السيطرة - إنتاج أدب تناظرى للأدب الذى يظهر باللغة القومية، والذى يمكن ضمه - بالتالي - للتراث الأدبي القومي .

ولكن عندما يستقل الحيز الأدبي قليلاً ، يصبح الاستخدام الأدبي لإحدى اللغات المركزية ، بالنسبة لكاتب واقع تحت سيطرة ، ضمانًا للانتماء الفورى لعالم أدبي ،

ويسمح بالاستيلاء على رأسمال تقنى كامل ، ومعارف ومهارات خاصة بالتاريخ الأدبى ، والذين "يختارون" الكتابة بلغة سائدة يتبعون "طريقًا مختصرًا" نوعيًا ، وبسبب "ظهورهم" منذ البداية : أى بسبب استخدامهم للغة "ثرية" وفئات جمالية مقترنة بها، تتناسب بصورة أكبر مع المعايير الأدبية الشرعية ، فهم أول من يحصلون على اعتراف دولى ، وبهذه الطريقة حصل بيتس بسرعة كبيرة على اعتراف المحافل النقدية اللندنية التى سمحت له بفرض نفسه فى دبلن كرائد جماعة ، وذلك خلافًا للأدباء الذين اختاروا اللغة الغالية ، ونجد كذلك أن أشهر الكتاب القشتاليين فى يومنا هذا على الصعيد الدولى هم الذين يكتبون بالقشتالية : م. ف. مونتلبان ، وإدواردو مندوثا ، وفيليكس دى آثوا Felix de Azua .. ؛ ويعد سلمان رشدى نفسه، الشهير والمحتفى به قبل الفتوى التى أدانته، أحد أكثر الكتاب الهنود المعترف بهم فى إنجلترا ، ويعترف صراحة أن: "الجزء الأكبر من الأعمال المكتوبة فى الهند مكتوبة بلغات أخرى، بلغات كثيرة أخرى غير الإنجليزية، ومع ذلك لا يهتم بها أحد خارج الهند نهائيًا، ويحتل "الأنجلو - هنديون الطليعة" ولا يهتم "أدب الكومنولث بمثل هذه الموضوعات"(٢٠).

وهكذا - وبالرغم من تعدد الاستخدامات المبهمة للغة المركزية - يمكن المطالبة بها "كملكية" جديدة، بشرط قلب لعنة الإرث المستحيل ، وشدد سلمان رشدى - مثله مثل جويس فى عصره - وفى زمن (ما بعد) الاستعمار شديد الشبه، مطالبًا أيضًا باللغة الإنجليزية، لا كعلامة جلية لسيطرة ولكن كملكية شرعية: "منذ فترة من الزمن ، لم تعد اللغة الإنجليزية ملكية الإنجليز وحدهم"(٢١)، ففى رأيه "كاتب إنجلترا الهندى ليس لديه ببساطة إمكانية رفض اللغة الإنجليزية [..] فى خلق هوية هندية - بريطانية ، إذ إن للغة الإنجليزية أهميتها المركزية ، ويتعين استخدامها إزاء وضد كل شيء" (٢٢)، "لا يبدو أن أطفال الهند المستقلة يعتبرون الإنجليزية لغة فاسدة بصورة لا يمكن إصلاحها من جراء أصلها الاستعمارى : فهم يستخدمونها كلغة هندية"(٢٣).

ترجمات الليل

بمجرد حصول لغة من اللغات الواقعة على محيط الدائرة الأدبية على بعض الموارد النوعية، نرى ظهور - وهو طريق شديد القرب من سابقه - مبدعين يحاولون إنتاج أعمال "مزدوجة"، وينجحون فى احتلال موقع وسط (بين الاثنين)، وهو موقع

معقد وممزق ، وهذه الأعمال التى تتسم بالمجاسبة المزدوجة ، وذلك لاستخدام التعبير الذى اقترحه الآن ريكار[٢٤] Alain Ricard، مكتوبة في الوقت نفسه لغتى الكاتب : لغته الأم ، ولغة الاستعمار، وتتبع المسارات المعقدة للترجمات والنقل والترجمة الذاتية .. ، وتشكل هذه المحاسبة المزدوجة الدائمة والمؤسسة جوهر العمل ومحركه وجدليته وغالبًا أيضًا موضوعه .

وكلنا يعلم أن أحمدو كوروما Ahmadou Kourouma – المولود فى ١٩٢٧ فى كوت دى فوار – كتب روايته العظيمة "شموس الاستقلالات" (Les Soleils des indépendances) (١٩٦٩) اعتباراً من نوع من ترجمة فرنسية من اللغة الملينكية[٢٥] : والجديد فى عمله الروائى وطابعه المناوئ إنما ينبع بدرجة كبيرة من رفضه تقديس اللغة الفرنسية واحترام "الاستخدام الجيد" وكذلك مما يمكننا تسميته "ملنكية" للغة الفرنسية .

ومما لا شك فيه أن من بين الناطقين بالفرنسية، يعد الشاعر الملجاشى جون جوزيف رابياريفلو (١٩٠٣ – ١٩٣٧) من أوائل الذين طبقوا أسلوب التعبير "المزدوج"، ورابياريفلو هو شاعر عصامى يبجل كل كبار الشعراء الفرنسيين الذين اكتشفهم وحده – البرناسيين ثم بودلير والرمزيين – ويبنى رابياريفلو أعماله فى نوع من الانتقال الدائم بين الفرنسية والملجاشية، وكنوع من الترجمة المزدوجة ، فمنذ القرن التاسع عشر وجدت فى مدغشقر لغة مكتوبة مقننة سمحت بظهور شعر ملجاشى أحبه رابياريفلو حبًا جمًا: فنشر في البداية العديد من المقالات والدراسات حول ضرورة دعم هذه الثقافة، ثم ترجم إلى الفرنسية شعراء ملجاشيين قدماء أو حديثين (أغانى بلاد إيمرينا القديمة، ١٩٣٩) ، ونجد هنا الاستراتيجية العمومية الخاصة بتشكيل ثروة أدبية قومية ، وعلى العكس من ذلك – وفى نفس هذا المنطق – يسعى إلى تعريف كل من بودلير ورامبو ولافورج وفيرلين وكذلك ريلك وايتمان وطاغور فى بلاده كما ترجم فاليرى باللغة الملجاشية ، ونشر بعد ذلك بالفرنسية فى تناناريف وتونس العاصمة[٢٦]، دواوينه التى أصبحت الأكثر شهرة: "شبه أحلام" (Presque songes) (١٩٣٤) و "مترجم الليل" (Traduit de la nuit) (١٩٣٥) مع إرفاقهما بملحوظة "قصائد شعر نقلها الشاعر من لغة الهوفا" (والهوفا هى لغة الحكام الميريناس القديمة الذين جاءوا من المرتفعات العالية، من أصول أندونيسية قديمة) ، وتساءل النقد كثيراً– فى المنطق المستقل للفردية والابتكار اللازمين لإقرار شاعر – حول النقطة الخاصة بمعرفة إذا ما كان الأمر يتعلق بترجمة حقيقية وعن أصل هذه النصوص ، وتبدو أهمية الأدب

التقليدى ، وبصفة خاصة "الهين تنيز" Hain-tenys الشهيرة التى تحدث عنها جان بولهان Jean Paulhan، بديهية فى كتاباته التى تسعى، فى نفس الوقت، إلى تجاوز التعارض بين الإبداع الجمالى والفردى ، ولكن يبدو أيضًا أن رابياريفيلو قد وضع نوعًا من اللغة الجديدة، أو طريقة لكتابة اللغة الملجاشية بالفرنسية : تمامًا بنفس منطق روبين داريو "الفرنسة العقلية"، وأنه عمل هكذا على ابتكار لغة مترجمة حقيقية، من خلال مزج اللغتين ، ولم يكتب رابياريفلو بالفرنسية أو بالملجاشية، ولكن بالانتقال المستمر بينهما ، وعنوان ديوانه "مترجم الليل" يعد كتابة رائعة عن هذه الترجمة المستحيلة، المأخوذة عن لغة مغمورة، وشاهداً بذلك على وجودها وضعفها الأدبى ، وبينما كان يمكنه المواصلة فى نفس طريق الانخراط الذى يؤدى إلى سرعة رفع شأن الكاتب، كان لدى رابياريفيلو الجرأة فى الشروع فى عمل جديد، ضد أنصار القومية، الذين كانوا يرون فى مثل هذا العمل خيانة للغة والشعر الملجاشيين، وكذلك ضد معايير "حسن الاستخدام" والشعر الأكاديمى الفرنسى: فابتكر شعر (ولغة) ملجاشى باللغة الفرنسية، متوصلاً بذلك إلى عدم نفى لغته الأصلية أو اللغة الأدبية، التى هى أيضًا بالنسبة له لغة المستعمر ، ونجح مشروعه وتم الاعتراف بأعماله سريعًا بما أنه - منذ ١٩٤٨ - كان اسمه بين مؤلفى "مختارات الشعر الأسود والملجاشى الجديد باللغة الفرنسية" تأليف ليوبولد سيدار سنجور والذى كتب مقدمته جون بول سارتر(٢٧) ، ولكن رابياريفلو انتحر قبل ذلك بفترة، فى عام ١٩٣٧، دون أن يحصل من الإدارة الاستعمارية على تصريح للذهاب إلى فرنسا.

حركة انتقال

أحيانًا تكون الحدود بين مختلف الخيارات دقيقة حتى يبدو الفصل بينها مستحيلاً ، ولهذا يتعين تحليلها كعناصر نفس سلسلة الاستراتيجيات المستمرة ، ويعد "عدم التوازن" اللغوى - كما يقال عن البهلوان - مؤسسًا لهذه الأوضاع التى تتسم فى آن واحد بالصعوبة والهامشية والخصوبة ، ويمكن لتحديد أحد الخيارات - عن طريق الانتقال المتتالى من لغة إلى أخرى - أن يكون موضوعًا للتذبذبات أو الترددات أو الندم أو الرجوع إلى الخلف ، وهذه ليست خيارات قاطعة، ولكن سلسلة من الإمكانات، تخضع لقيود سياسية وأدبية وكذلك لتطور مهنة الكاتب (درجة الاعتراف بالكاتب القومية أو الدولية) .

وعندما يكون للغة المسيطرة وجود أدبى مستقل، يمكن لكاتب واحد تجربة سبل متعددة بطريقة متتالية للنفاذ إلى الأدب ، وهكذا فإن الجزائرى رشيد بوجدرة مؤلف كتب مكتوبة جزئيًا بالفرنسية ثم ترجمها هو إلى العربية، ثم نصوص مكتوبة بالعربية ومترجمة إلى الفرنسية ، ومن ثم فإن أعماله تتسم بمحاسبة مزدوجة ، بما أن الكاتب يعمل بصورة مستمرة بين لغتين وفي توتر من أثر الترجمة ، وأول روايتين كتبهما بالفرنسية "الطلاق" و"ضربة الشمس"[٢٨] (La Répudiation et l'insolation) أكسبتاه اعترافًا كبيرًا ، ثم ترجم هو نفسه ثانى رواية من الفرنسية إلى العربية ، محولاً بذلك علاقته إلى الجمهور الجزائرى : وبسبب اعتراف فرنسا به، أمكن قراءته في بلده ، بيد أن المعايير الأدبية والاجتماعية ليست مماثلة للجزائر ، ويشرح ذلك قائلاً : "بالفرنسية، لم تثر كتاباتى أمواجًا ، فى الجزائر، قرأها الناس بالفرنسية ، وعندما ترجمتها إلى العربية ، كانت هناك معارضة عامة ضدى ، وذلك لأننى أدنت الكتاب المقدس ، لقد كونت جناسًا على النص القرآنى [..] وعبرت اللغة العربية بصورة أفضل عن كل الشحنة المعادية [..] ، كنت أكتب بالفرنسية وأنا فى فرنسا لأنها كانت الوسيلة الوحيدة لنشر أعمالى ، وبصراحة أقول لكم بصورة قاطعة، إننى أحب هذه اللغة كثيراً: فقد أسدت لى الكثير من الخدمات، فقد كتبت بها ست روايات واكتسبت شهرة دولية، وتم ترجمة أعمالى فى حوالى خمسة عشر بلداً بفضل هذه اللغة ، ثم انتقلت إلى العربية، وتزامن ذلك مع ظهور جيل يتكلم العربية ، تعلم بالمدارس وهذا الجيل ليس فرانكوفونيًا [..] ، ولكننى أشارك فى الترجمة إلى الفرنسية ، وأصر على ذلك، لأن الأعمال يجب أن تحمل ختم بوجدرة كما كان الحال فى الفترة التى كنت أكتب فيها بالفرنسية" [٢٩]. والمسامية بين اللغتين التى تسمح بها ازدواجية اللغة تضطر الكاتب إلى حركة انتقال دائمة واقتباسات لغوية (أو قومية) متتالية ، ويدخل المشروع الروائى ويتشكل – بلا انقطاع – فى إطار هذا الانتماء اللغوى المزدوج .

وحالة شاعر الزولو من جنوب أفريقيا، مازيزى كنين Mazizi Kunene، (المولود عام ١٩٣٠) شديدة الشبه من حالة بوجدرة ؛ فهو كاتب ملتزم فى الصراع ضد الفصل العنصرى، ومندوب الكونجرس القومى الأفريقى (ANC) فى أوربا والولايات المتحدة فى الستينيات، وبدأ بجمع الشعر التقليدى بلغة الزولو وتحليله ، قبل أن يكتب هو نفسه بلغة الزولو أعماله الخاصة فى أشكال تقليدية، ثم يترجمها إلى الإنجليزية مكرراً قصائد من التقليد الشفوى، وكتب ملاحم تستعرض ذكريات شعبه، ثم ترجم أعماله

بنفسه ونشر نصوصه فى إنجلترا (قصائد زولو - لندن، ١٩٧٠، الأسلاف والجبال المقدسة، لندن، ١٩٨٢) (The Ancestors and the Sacred 'Zulu Poems, Londres, 1970' Mountaing, Londres, 1982) ، وتعد قصيدته الملحمية فى سبعة عشر كتاباً "الإمبراطور شاكا العظيم، ملحمة زولو - لندن، ١٩٨١" بلا شك أهم أعماله ، وسمحت له كتابته بلغة الزولو ووفاؤه لأشكال الثقافة الشفهية بالمواءمة بين الالتزام القومى وضرورة الحصول على اعتراف دولى ، وأختار مواطنه ، أندريه برينك André Brink، وهو وريث لغة هامشية أخرى فى نفس العالم الأدبى القومى «الأفريكنز» ترجمة أعماله ذاتياً ، وأندريه برينك كاتب أبيض يكتب بلغة الأفريكنز، وبدأ بكتابة رواياته بهذه اللغة، ثم بعد منع نظام جنوب أفريقيا فى عام ١٩٧٤ ، كتابه "فى عز ظلام الليل"[٢٠] (Au plus noir de la nuit)، بدأ بترجمة رواياته إلى الإنجليزية: وكان ذلك بداية الاعتراف به دولياً، فنقل أعماله إلى الإنجليزية وهذه الخطوة بالإضافة إلى كونها رخصة مرور، كانت بالنسبة له نوعاً من التحول إلى الأدب .

كافكا، مترجم من اليديشية

على عكس كل المظاهر والبديهيات النقدية الأكثر ذيوعاً حول أعمال كافكا، ينتمى هذا الكاتب - دون شك - إلى نفس "عائلة الاستثناءات" الأدبية ، ويمكننا بالفعل تلخيص كل مشروع كافكا الأدبى بوصفه صرحاً مبنياً لتمجيد اللغة اليديشية ، هذه اللغة المفقودة والمنسية ليهود الشرقيين ، وبوصفه عملاً قائماً على ممارسة يائسة للغة الألمانية ، لغة تماثل وانخراط اليهود، ولغة الذين نجحوا وهم يستوعبون يهود براغ - وبصورة أعم يهود كل أوربا الغربية - فى أن يجعلوهم ينسون ثقافتهم الخاصة ، ومن وجهة نظر كافكا، تعد اللغة الألمانية، لغة "مسروقة"- كما قال بالتحديد- ومن ثم فإن استخدامها يعد غير شرعى ، وبهذا المعنى، يمكننا اعتبار كل أعماله "مترجمة" من لغة لم يكن قادراً على الكتابة بها ، وهى اليديشية .

وبوصفه من سكان براغ، وبوصفه يهودياً ومفكراً، يحتل فرانز كافكا موقعاً سياسياً وأدبياً معقداً للغاية ، فلأنه من سكان براغ، فهو فى قلب مناقشات القومية التشيكية، ولأنه يهودى فهو يواجه مشكلة الصهيونية، وكذلك مشكلة ظهور البندية فى أوربا الشرقية، ولأنه مفكر فقد واجه إشكالية الالتزام القومى فى مقابل إشكالية

الجمالية كما يمارسها أصدقاؤه من "دائرة براغ"، واعتباراً من هذه المواقف المتزامنة، التى تتسم غالباً بالتناقض ومع ذلك يصعب الفصل بينها، يمكننا تقديم موقع كافكا ، يقع كافكا على خط التماس بين كل الأحياز الفكرية والسياسية والأدبية: أولاً: براغ، هى بالطبع العاصمة القومية والثقافية للقومية التشيكية، وكذلك المدينة التى يتأكد فيها المفكرون اليهود المتجنسون بالألمانية والذين يشكلون دائرة براغ، ثم برلين، وهى العاصمة الأدبية والفكرية لكل وسط أوربا، ثم الحيز السياسى والفكرى لكل أوربا الشرقية، هذا العالم الذى تظهر فيه حركات وأحزاب مناصرة للقومية وعمالية يهودية، وكما تتجابه فيه النظريات اليديشية والصهيونية، بالإضافة إلى نيويورك، وهى المدينة الجديدة للهجرة اليهودية والمعقل السياسى والأدبى ، والمسرحى ، والشعرى للشعوب اليهودية المهاجرة من روسيا وبولندا .

وكان يهود وسط أوربا وأوربا الشرقية فى نهاية القرن التاسع عشر فى موقف مماثل لكل شعوب المنطقة التى تبحث عن سبيل للاستقلال القومى ، ولكن مع فارق ضخم تقريبى، وهو أنه على الرغم من كونهم من بين الخاضعين لسيطرة وضحايا الإبعاد ومعاداة السامية، ومنددأ بهم وبلا وطن، فهم مبعثرون فى كل أوربا، كان عليهم أكثر من أى شعب آخر واقع تحت سيادة بذل مجهود تنظيرى وسياسى ضخم لوضع نظرياتهم القومية (والداعية إلى القومية) وضمان قبولها وإضفاء الشرعية عليها ، ومما لا شك فيه أن الصراع النظرى والسياسى الذى يضع - بصورة مبسطة - الصهيونيين فى مواجهة البنديين، قد نشأ من هذه الحالة المفرطة من السيطرة: الصهيونيون، بوصفهم ورثة هيردر، هم أنصار تأسيس أمة حقيقية، متمثلة فى أرض قومية (فلسطين)، والبنديون يفضلون حلاً يدعو إلى الاستقلالية والشتات .

واعتباراً من وضع السيطرة هذا الذى يتسم بالارتباط بين النواحى الأدبية واللغوية والسياسية يتسنى لنا محاولة وصف موقف كافكا ومشروعه الأدبى وكذلك - دون شك - السياسى (القومى) ، فقد اكتشف العالم الثقافى ومطالب اليديشيين السياسية واللغوية (الذين كانوا فى معظمهم من البنديين والساميين)، وذلك من خلال المسرحيات اليديشية التى قدمتها فى براغ خلال بضعة شهور فى نهاية عام ١٩١١ وبداية عام ١٩١٢، فرقة قادمة من بولندا ، ومنذ اكتشافه اليديشية، تسمح عناصر عديدة بالاعتقاد بأنه سعى إلى الالتزام إلى جانب اليديشية، بوضع ثقافة شعبية

يهودية وعلمانية[٣١] ، وفى الوقت نفسه يمكننا طرح فرضية أنه وفقًا للنموذج الذى حاولنا وصفه، فإن كافكا وضع (أو وضع نفسه) فى موقف كاتب مؤسس، يصارع من أجل الاعتراف التام بشعبه وأمته، وملتزم بتكوين أدب قومى يهودى ، وأصبح بذلك عضوًا غريبًا، متباعدًا بطريقة مأسوية عن الحيز اليهودى اليديشى ، ومع ذلك كاتبًا نشطًا فى خدمة هذه "الأمة" اليهودية الآخذة فى الظهور (أو حركة قومية تصارع من أجل الاعتراف بهذه الأمة الجديدة)، ملتزمًا بهذه الصفة فى خلق أدب شعبى وقومى، فى خدمة الشعب والثقافة اليهودية .

ومما يجعل موقف كافكا صعب الفهم - أنه كان مناقضًا تمامًا - ومن ثم مناظرًا مقلوبًا- لمعاصريه ، فقد كان كافكا مفكرًا من الجيل الأول فى عالم فكرى يتسم فى مجمله بأنه أكثر برجوازية منه، ويختلف كافكا عن كل المفكرين المعاصرين له، وكان من بينهم صديقه ماكس برود Max Brod : فقد كان اشتراكيًا ويديشيًا ومناهضًا للصهيونية فى الوقت الذى كان كل رفاقه صهيونيين وأنصارًا للقومية ومحبين لألمانيا، وعلماء باللغة والدراسات العبرية ومناهضين لليديشيين ، ورغم انتمائه لجالية يهودية فى أوربا الغربية انخرطت بطريقة كبيرة فى المجتمع وتجنست بالجنسية الألمانية، فقد كان فى موقف مأسوى ومتناقض : فهو لا يعرف اليديشية ؛ ومن ثم لا يستطيع وضع نفسه فى خدمة العمل الجماعى الذى يصف عظمته وجماله ولا سيما فى "أثناء بناء سور الصين" (lors de la construction de la Muraille de Chine) ، ولذا تبنى حلاً غريبًا ومع ذلك لا يمكن تجاوزه : يتمثل فى الكتابة بالألمانية للشعب اليهودى المنخرط، وشرح مأساة الانخراط له ، ولهذا يتعين إعادة قراءة "أبحاث كلب" أو "أمريكا" بوصفهما شاهدين على رغبة كافكا شبه العرقية ليسرد على اليهود المتجنسين بالألمانية تاريخهم المنسى (وكلنا يعلم أن العنوان الذى تصوره كافكا نفسه، للنص الذى نشره ماكس برود بعنوان "أمريكا"، كان "المنسى" [٣٢] (L'oublié) وليندد بأهوال الانخراط (الذى كان هو نفسه نتاجًا له)، الذى يعد بالنسبة له - ووفقًا لتعبيره - إنكارًا للذات، لصالح التأكيد الضرورى لوجود قومى يهودى شعبى وعلمانى .

وبتعبير آخر، فإن كافكا الكاتب الذى أراد أن يكون فى خدمة حركة قومية واشتراكية يهودية تصارع من أجل وجود "أمة" مستقبلة، أصبح - شأنه شأن كل الكتاب الذين يخدمون قضية قومية - فنانًا سياسيًا ، ولكنه اضطر إلى التخلى عن لغة الشعب

لصالح اللغة السائدة ، ومن ثم كان في نفس موقف كل المستعمرين الذين - في أوقات ظهور حركات الاستقلال الوطنية - يكتشفون هويتهم ونوعيتهم في الوقت الذي يفهمون فيه حالة التبعية والعوز الثقافي اللذين قاداهما إلى الإنخراط ، ومثل جويس الذي قرر الكتابة بالإنجليزية ولكن ليخرب هذه اللغة من الداخل، قرر كافكا الكتابة بالألمانية، ولكن ليطرح بطريقة أدبية أسئلة ذات طابع أدبي وسياسي واجتماعي غير معروفة من قبل ، وكذلك لمحاولة إيجاد - باللغة الألمانية - الفئات الخاصة بالأدب اليديشي الآخذ في الظهور (وهي الفئات الخاصة بكل الآداب في طور التكوين): الأشكال والأنواع الأدبية التي يطلق عليها "جماعية"، أي التي تشترك في انتمائها لجماعة، مثل : القصص والأساطير ، والتأريخات .. ، وبهذا المعنى تحديداً يمكننا قراءة أعمال كافكا كنوع من "الترجمة" المنكرة لليديشية .

ويعد موقف كتاب براغ اليهود الألمان - الذي وصفه كافكا في خطابه الشهير إلى ماكس برود في يونيه ١٩٢١ - سبيلاً مختصراً غير عادي للحديث عن موقف كل الكتاب المسيطر عليهم، المضطرين - بسبب السيطرة الثقافية واللغوية الخاضعين لها - إلى الكتابة والحديث بلغة الذين يخضعون لسيادتهم لدرجة تجعلهم ينسون لغته وثقافتهم الأصلية ، ويشرح كافكا لماكس برود أن هؤلاء الكتاب: "كانوا يعيشون بين مستحيلات ثلاثة (والتي أطلق عليها بصورة عشوائية مستحيلات اللغة، وهذه أبسط تسمية، ولكن يمكن تسميتها بطريقة أخرى): استحالة عدم الكتابة ، واستحالة الكتابة بالألمانية، واستحالة الكتابة بطريقة أخرى ، ويمكننا إضافة إلى ما سبق استحالة رابعة وهي استحالة الكتابة [..] ؛ ومن ثم كان أدبًا مستحيلاً من كل الجوانب"(٣٣)، وبنفس الطريقة استطاع كاتب ياسين أن يكتب : الكتاب العرب ممزقون بين مستحيلات ثلاثة (أطلق عليها مستحيلات اللغة ولكنها أيضًا مستحيلات سياسية) : استحالة عدم الكتابة، واستحالة الكتابة بالفرنسية، واستحالة الكتابة بالعربية ، واستحالة الكتابة بطريقة مغايرة ، ومن ثم كان رفاق كافكا، أعضاء دائرة براغ - وفقًا لتعبيره - مضطرين للكتابة بالألمانية، ولكنهم كانوا منخرطين بدرجة جعلتهم ينسون ثقافتهم الخاصة ، وكانت الكتابة بالألمانية هي الدليل الدافع على خضوعهم ، وهذا يعني أنهم كانوا في موقف كل المفكرين الواقعين تحت سيطرة ما أو الخاضعين للاستعمار الذين يسعون - من خلال اللغة - إلى مخرج من الإحراج المؤسس الذي يجدون أنفسهم فيه ، ولذا استخدم كافكا في نفس الرسالة - وذلك بنفس تعبير جان أمروش Jean Amrouche

فيما يتعلق بكتاب الجيل الأول من الجزائريين - الموضوع الصريح الخاص بسرقة اللغة وعدم الشرعية ، وتعد اللغة الألمانية بالنسبة للمفكرين اليهود "الاستيلاء [٣٤]" على سلعة أجنبية لم نحصل عليها، ولكن استولينا عليها بوضع اليد بطريقة متسرعة (نسبياً) ومع ذلك تظل السلعة أجنبية، حتى لو لم نجد أدنى خطأ لغوى، فأدبهم أدب مستحيل من كل الجوانب، أدب الغجر الذين سرقوا الطفل الألمانى من المهد وجهزوه بطريقة أو بأخرى بسرعة، لأنه كان لزامًا أن يرقص أحد على الجبل (ولكن لم يكن حتى الولد الألمانى، لم يكن شيئًا البته، كان هناك من يقول - ببساطة - إن شخصاً ما يرقص[٣٥]).

وتعد الفقرة الشهيرة من يومياته حيث يفسر كافكا الحب غير الكامل الذى يحمله لأمه بسبب التعارض اللغوى - مما يوحى بصورة عظيمة بالمكانة المحورية لهذه اللغة الأم الناقصة والتى يتم تحليلها دائمًا بتعبير نفسى فقط - من بنات تفكره فى اللغة اليديشية ، ونجد فى وسط الملحوظات المخصصة للووى Lowy ولذكريات الممثل: "خطر ببالى أمس أننى لو لم أحب أمى بالصورة التى تستحقها، وكما كنت أستطيع ، فإن مرد ذلك للغة الألمانية التى منعتنى ، فالأم اليهودية ليست هذه "الـ موتر" (Mutter) (أم باللغة الألمانية)، فهذه التسمية تجعلها مضحكة (وكلمة "موتر" ليست مضحكة فى حد ذاتها بما أننا فى ألمانيا)، إننا نعطى لامرأة يهودية اسم الأم الألمانية، ولكننا نغفل أن ثمة تناقضاً، ويتوغل التناقض بصورة أعمق ولا سيما فى المشاعر ، ويرى اليهود أن كلمة "موتر" هى كلمة ألمانية بصفة خاصة ، وتحمل فى أعماقهم برودة وروعة مسبقين بنفس القدر، لذلك فإن المرأة اليهودية التى يطلق عليها "موتر" ليست مضحكة فحسب بل وغريبة"[٣٦] فالألمانية بوصفها لغة أجنبية وفى الوقت نفسه لغة أم - وهى المعضلة التى عانى منها ريلك Rilke أيضًا، ووجد لها مخارج أخرى- هى لغة مستعارة، تم الاستيلاء عليها عن طريق التماثل، أى وفقًا لمنطق تفكير كافكا، وفى الألفاظ المحددة للحوار السياسى الذى كان يدور آنذاك فى كل دوائر أوربا اليهودية، لغة مسروقة بخزى، مقابل نسيان الذات وخيانة الثقافة اليهودية .

وهذه الثقافة التى أقترح التدليل عليها فى مكان آخر، التى تضم - أكثر مما تستبعد - التأويلات العديدة السابقة (النفسية ، والفلسفية ، والدينية ، والمتيافيزيقية، .. إلخ) يمكن أن تنطوى على "صدمة" أو محو للسحر أو حتى "سب" للقراء المعتادين على قراءة

"خالصة" لكافكا ، وقد فرضت هذه الثقافة نفسها على - تدريجيًا ورغمًا عنى - من خلال "التحقيق التاريخي" الذى شرعت فيه والذى قادنى إلى ادماج كافكا فى عالمه القومى (ومن ثم الدولى) .

مبدعو اللغات :

يعتمد ظهور لغة قومية مميزة عن اللغة السائدة بداية على القرارات السياسية ، فعند إعلان لغة نوعية كلغة قومية، يتسنى للكتاب - إذا ما لزم الأمر - اختيارها كأداة للكتابة ، حتى لو شكلت هذه اللغة أحد الأوضاع المتطرفة فى سلسلة الإمكانات اللغوية، أى أحد دروب المفاضلة السياسية والأدبية، ويعد هذا الخيار أحد أصعب وأخطر الخيارات ، وبالفعل ، كما هو الحال فى كل الأحياز الآخذة فى التكوين فى يومنا هذا - ولا سيما فى أفريقيا - تم فرض كل اللغات الأوروبية المطالب بها تقريبًا خلال القرن التاسع عشر اعتبارًا من لهجة إقليمية: "قامت اللغة البلغارية الأدبية على لهجة بلغاريا الإقليمية، والأوكرانية الأدبية على اللهجات الجنوبية الشرقية، ونشأت النمساوية الأدبية فى القرن السادس عشر من مزج مختلف اللهجات المحلية"[٣٧]، وتجمع النرويج، فى وضع تجريبى، كما قلنا سلفًا، لغتين قوميتين: الأولى لغة الكتب، وتأخذ الطابع الدنماركى بعد أكثر من أربعمائة عام من السيطرة الدنماركية، وتمثل البصمة التاريخية للاستعمار ، والثانية وهى لغة البلاد، ويطلق عليها النرويجية الجديدة، وهى نتاج مطالبة المفكرين فى بداية القرن الذين أطروا على "ابتكار" لغة نرويجية حقيقية زمن الاستقلال القومى ، ونتيجة لغياب الطابع الأدبى لهذه اللغات التى لا تتمتع بقيمة كبيرة فى السوق الأدبية (بما فيها التى تتمتع برأسمال من الأقدمية مثل - اللغة القطالونية - والتشيكية - والبولندية) ثم تهميش الكتاب الذين يستخدمونها ويطالبون بها بصورة شبه آلية، كما واجهوا صعوبة كبيرة فى الحصول على اعتراف المراكز الأدبية بهم ، وكلما اتسمت لغتهم بالبعد عن لغة المركز والفقر كلما وجدوا أنفسهم مضطرين لأن يصبحوا كتابًا قوميين ، وكان هناك انطباع بأن كل الكتاب الذين يسلكون هذا الدرب كان عليهم تحمل آثار سيطرة مزدوجة، ناتجة عن الجهل والغياب المزدوج للغاتهم، سواء فى السوق السياسية واللغوية الدولية أو فى السوق الأدبية .

وفى العوالم الأدبية حيث تكون اللغة القومية مزودة فقط بتقليد شفاهى، فى زمن "تأميمها"، أو - كما هو الحال بالنسبة للغة الغالية المزودة بتقليد كتابى مستمر منذ

زمن بعيد – يكون رأس المال الأدبى : أى التقليد الكتابى والأشكال الأدبية التقليدية غير موجودة تقريبًا ؛ ولذا فإن كل العمل الخاص بالتقنين [٣٨]، ووضع المعايير الإملائية والنحوية، الذى يسبق الصياغة الأدبية، يضع المفكرين والكتاب فى خدمة اللغة الجديدة فقط : أى الأمة الجديدة ، ففى أيرلندا فى بداية القرن العشرين، كرس الشعراء والمفكرون الذين اختاروا اللغة الغالية أنفسهم لتقنين لغتهم بصورة أكبر من خلق أعمال فريدة، تم إقرارها فى كل الأحوال بدرجة أقل من أعمال معاصريهم الذين يكتبون بالإنجليزية ، ولذلك كان يتعين على الكتاب الملتزمين فى المعركة القومية جمع الموارد الأدبية النوعية – إلى حد ما– اعتبارًا من لا شىء : كان عليهم اختلاق نوعية أدبية وموضوعات أدبية خاصة، وأنواع أدبية .. كان عليهم باختصار الحصول على شهادات تأصيل للغة، وإن كانت مغمورة أو لا تحظى إلا بقليل من الاعتبار فى السوق الأدبية، يتعين فى الحال ترجمتها لتحظى بشرعية دولية .

وتخلى اليوم الكاتب الكينى نجوجى واثيونجو Ngugi wa Thiong'o – كما قلنا– عن الاستخدام الأدبى للغة الإنجليزية لصالح لغته الأم، الجيكويو، ويعد حالة قصوى ومثيرة للعواطف لما يوحى به من مشاريع أدبية على نفس هذا النسق ، فقبل عام ١٩٧٠، لم يكن هناك سوى عدد جد قليل من النصوص المكتوبة بهذه اللغة، باستثناء بعض الكتيبات التابعة "لأدب السوق[٣٩]" ، وكتب نجوجى أولى رواياته بلغة الجيكويو [٤٠]، ولم ينم الهيكل الأدبى فى هذه اللغة إلا من كتاباته هو وحده تقريبًا ، وتدخل رغبته فى دعم لغته الأم [٤١] أدبيًا بصورة واضحة فى إطار منطق التراكم الأول ، وكتب : "اللغة هى فى الوقت نفسه نتاج توالى الأجيال ، وممول يملك خط الحياة هذا وكذلك هذه الثقافة عاكسًا التعديلات الناتجة عن التجربة الجماعية ، والأدب بوصفه طريقة للتفكير بالصور يستخدم اللغة ، ويستخرج مادته الأولى من هذا التاريخ الذى تجسده اللغة ؛ وذلك لأننا – نحن الكتاب الكينيين – لا نستطيع بعد تفادى هذه المسألة: من أى لغة ومن أى تاريخ سيستمد أدبنا مادته الأولى؟ [..] إذا ما أراد كاتب الحديث إلى الفلاحين والعمال، فعليه الكتابة باللغات التى يتحدثونها [..] ، وبهذا الاختيار، يتعين على الكتاب الكينيين أن يتذكروا أن صراع اللغات القومية الكينية فى مواجهة سيطرة اللغات الأجنبية يعد جزءًا من الصراع الأعم للثقافة القومية الكينية فى مواجهة السيطرة الإمبريالية "[٤٢]، وعندما قدم سلمان رشدى نجوجى، عام ١٩٨٣، خلال ندوة فى السويد حول موضوع "أدب الكومنولث"، بوصفه "كاتبًا سياسيًا صريحًا" و"ماركسيًا ملتزمًا" أضاف، لاستكمال

رسم فنان راديكالي: نجوجي "أعرب عن رفضه للغة الإنجليزية بقراءة، كتابه باللغة السواحيلية، مع ترجمة إلى السويدية قرأها المترجم، مما تركنا في حالة ذهول تام "(٤٣).

والتناقضات المسجون بداخلها هؤلاء المبدعون تضاعفها - إلى حد ما - الأشكال الأدبية التي يستخدمونها ، وكلما نقصت الثقة الأدبية، كلما زادت تبعية الكتاب للنظام القومي والسياسي، وكلما استعانوا بالأشكال الأدبية التي لا تحظى بالاعتبار في خط جرينتش ، ويؤدى غياب التقاليد الأدبية الخاصة والتبعية للمحافل السياسية إلى تمديد النماذج الأكثر تقليدية في المجال الأدبي ، وهكذا شهد نجوجي على المشكلات العملية التي واجهها في صياغة خيالاته الأدبية بلغة الجيكويو ، ويفسر ذلك بأنه كان لا يملك أي نموذج سوى التوراة ، وأنه صادف صعوبات كبيرة في البناء السردي، أو في "الرسم الزمني للشخصيات" (٤٤) .

وتفسر هذه التناقضات العديدة كثرة الأحياز الأدبية المسيطر عليها التي - بالرغم من فرض لغة قومية نوعية - تظل مزدوجة اللغة على النطاق الأدبي ، وبنفس الطريقة التي وجد بها في القرن السادس عشر والسابع عشر بين المثقفين ازدواجية لغوية لاتينية (٤٥) / فرنسية، قام النظام المدرسي بخلقها وتكرارها من منطق سيطرة اللاتينية المؤكدة، يتم بنفس الطريقة التعرف على تبعية العديد من الأحياز الأدبية من منطلق ازدواجية لغتها الأدبية (الكتابة بلغتين) وبتعبير أفضل : يتسنى لنا التعرف على درجة التحرر اللغوية - الأدبية وجهود الاستيلاء على ثروات أدبية قومية جديدة عن طريق الاختفاء التدريجي للثنائية اللغوية (والكتابة بلغتين)، التي تعد علامة مؤكدة على انقلاب الخضوع الأدبي ، وهكذا سمحت الثقة المنوطة باللغة الفرنسية، التي تراكمت خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، بما أطلق عليه "انتصار" اللغة الفرنسية (٤٦)، أي إعادة تقييمها الرمزي وظهور تراجع تدريجي للغة اللاتينية عملياً أو - على الأقل - تراجعت لمرتبة ثانوية ، وفي يومنا هذا نجد أن، الدلائل الموضوعية عن الموقف السياسي والأدبي للعربية بالنسبة للفرنسية في الجزائر، واللغة الجيكويو بالنسبة للإنجليزية في كينيا، واللغة الغالية بالنسبة للإنجليزية في أيرلندا، وللقطالونية بالنسبة للقشتالية في إسبانيا، أي في الوقت نفسه الوضع الرسمي، وعدد المتحدثين، والمكانة في نظام التعليم، وعدد الكتب المنشورة، وعدد الكتاب الذين اختاروا الكتابة بهذه اللغة، إلخ، تسمح بقياس وتحليل الحالة الدقيقة لعلاقات السيطرة اللغوية والأدبية في كل من هذه البلاد .

وفى الأحياز الأدبية الوسطى – لا المركزية ولا البعيدة كل البعد كما هو الحال بالنسبة للأمم الصغيرة الأوروبية – تجد الموقف – مع اختلافات طفيفة – يشبه من الناحية الهيكلية الموقف فى المناطق شديدة الفقر ، فكما هو الحال بالنسبة للآداب الأكثر فقراً، نجد لعدم المساواة اللغوية الأدبية آثاراً قوية لدرجة منعها بطريقة موضوعية (أو جعل من الصعوبة بمكان) الاعتراف أو إقرار كتاب يمارسون لغات "صغيرة"، وهكذا يتحدث هنريك ستنجروب Henrik Stangerup عن لغته الأم، الدنماركية، بوصفها لغة "صغيرة جداً" ، ويعد الشاعر الدنماركى أوهلنشلخر Oehlenschläger رمزاً لهذه الهامشية اللغوية ويرى: "أن نابليون الشعراء هذا، الذى له إنتاجية هائلة تساوى إنتاجية هوجو وبلزاك، كان جديراً، لو كتب بلغة دولية بالتآمر إلى جانبهم ضد الغباء الذى يجهل الحدود القومية "(٤٧)، وعلى نقيض الأيديولوجية المسكونية التى سبقت الاحتفالات الأدبية، يمكن لكتاب اللغات "الصغيرة" أن يجدوا أنفسهم مهمشين بالفعل ، وهكذا يلاحظ الناقد الأدبى البرازيلى الكبير أنطونيو كنديدو أنه فى نهاية القرن التاسع عشر، كان يمكن لأصالة الروائى البرازيلى مشادو دى آسيس الأسلوبية والأدبية أن تسمح له بممارسة تأثير دولى: "من بين اللغات الغربية، فإن لغتنا هى أقل اللغات المعروفة، وإذا كانت البلدان التى تتحدثها تمثل نسبة قليلة اليوم، فإنها فى عام ١٩٠٠ قد تمثل نسبة أقل على المسرح السياسى ، ولذا ظل روائيان يكتبان بهذه اللغة هامشيين، على الرغم من مساواتهما لأكبر الكتاب الذين كانوا يكتبون آنذاك: أيسا دى كيروش Eca de Queiroz، الذى تواءم بصورة جيدة مع روح المدرسة الطبيعية ، ومشادو دى آسيس Machado de Asis وهو كاتب يملك كل مقومات الدولية ولكنه ظل مجهولاً خارج البرازيل [..] ، ومقابل المجد القومى شبه المغالى فيه، كان مجهولاً بصورة محبطة على المستوى الدولى" (٤٨)، وهذا الناقد الكبير الذى اهتم بإعادة تقويم أدب بلاده، كان هو نفسه ضحية لهذا الإبعاد الهيكلى بشكل أو بآخر: فكما لاحظ هوارد بيكر Howard Becker، "ظل (كنديدو) فى البرازيل، وكتب بلغتها، وكرس الجزء الأكبر من طاقته لأدبها (باستثناء أعمال قليلة) والذى يجهله القراء الذين لا يتكلمون اللغة البرتغالية ومن ثم، فإن نشاطه غير معروف عمليًا فى الخارج" (٤٩)، وبنفس هذا المعنى بالضبط، تحدث سيوران فى خطاباته عن أحد أصدقائه الرومانيين بترى توتيا Petre Tutea، الذى كان – فى رأيه – خليقًا بمجد دولى لو لم يحى فى بوخارست ولم يكتب باللغة الرومانية: "إنه لرجل فذ ! بقريحته التى لا مثيل لها، لو عاش فى باريس، لتمتع اليوم بشهرة عالمية" (٥٠).

وفى هذه الأحياز الوسطى، هناك أيضاً مواقف عن ازدواجية اللغة ، وتعد قطالونياً– على سبيل المثال – التى تطالب بنوعيتها الثقافية "القومية"، منطقة يتعايش فيها ويتنافس القطالونيون والقشتاليون ، ومنذ نجاحها فى الحصول على اعتراف باستقلالها اللغوى والثقافى، نشأت(٥١) محافل نشر وتوزيع وإنتاج أدبى مستقلة ، ويوجد فى برشلونة من الآن فصاعداً ناشرون قطالونيون ينشرون أعمالاً لجمهور "قومى" يتزايد بفضل تحويل النظام التعليمى إلى نظام قطالونى ، ومن ثم استطاع بعض الكتاب اختيار الكتابة والنشر باللغة القطالونية ويمكن أن يأملوا فى ترجمة أعمالهم مباشرة إلى كبرى اللغات الأدبية، دون المرور بالمرحلة القشتالية ، وينطبق هذا الكلام فى يومنا هذا على سرجى باميس Sergi Pamies، وبير جيمفريز Pere Gimferrer وجيزو مونكادا Jesus Moncada، وكويم مونثو Quim Monzo ألخ ، ويسمح ظهور طاقم من المترجمين المتخصصين للإنتاج الأدبى بالانتقال إلى المستوى الدولى ويعطى تدريجياً الوجود للغة القطالونية فى الحيز الدولى سواء على الصعيد السياسى أو الأدبى ، وبالرغم من أن الطريق القطالونى قد اكتسب شرعية أكبر، إلا أن الطريق القشتالى لا يزال بديلاً حقيقياً ، والأكثر من ذلك – كما أشرنا من قبل ، فإن الروائيين الذين يكتبون باللغة القشتالية، وهم بذلك أكثر انتشاراً، والذين يروجون نسخة تلميحية للقومية الثقافية القطالونية صالحة لاستخدام الجمهور العريض – فى شكل روايات بوليسية مثل م. ف. مونتلبان أو روايات واقعية تتحدث عن تاريخ برشلونة مثل إدواردو مندوثا أو خوان مارسيه ، يتم الاعتراف بهم وإقرارهم فى كبرى المراكز الأدبية ، وبتعبير آخر، فى هذه العوالم، توجد نزعة لاختفاء ازدواج اللغة لنفس العمل، ولم تعد تتجسد الازدواجية فى تمزقات المبدعين المتفردين، ولكن تبقى فى شكل صراع من أجل الشرعية اللغوية فى الحيز القومى نفسه .

ولكن فى هذه الأحياز "المتوسطة"، يميل القطبان: الدولى، والقومى، إلى التمييز بين بعضهما البعض، ويتغير معنى المواقف "القومية"، فبينما صارع المبدعون القوميون سياسياً وأدبياً من أجل الحصول على الاستقلال ، وشكل تسيسهم – كما قلنا – شكلاً غريباً ولكن واقعياً للاستقلال فى المقابل يرفض الكتاب القوميون – فى الآداب فى طور الاستقلال – الانفتاح الدولى ويكرسون أنفسهم للتيار الأدبى المحافظ والانغلاق الجمالى والسياسى ، وفى نفس الوقت يظهر الكتاب الذين يرفضون الخضوع التام للمعايير و"الواجبات" القومية، ويستندون إلى الدولية والابتكارات الجمالية المقرة فى خط جرينتش ، وفى الوقت نفسه، يمكننا– باختصار – وصف هذه العوالم الوسطى بأنها

مبنية على التناقض بين الكتاب القوميين، الذين أصبحوا دعاة للقومية، وبين الكتاب الدوليين، الداعين إلى الحداثة .

وبفعل انزياحهم عن المركز التأسيسي، وبسبب إنتاجهم في لغة مزودة بقدر ضئيل من الأدبية أو في حيز جد مهمش، يعد القوميون المحافظون مبدعين "غير مترجمين": ولانعدام وجودهم وظهورهم والاعتراف بهم خارج الحيز الأدبي القومي، فهم محرمون من أى وجود أدبى ، فالكاتب القومي له وظيفة قومية وسوق قومية: فهو يفتح – فى لغته القومية – النماذج الأكثر تقليدية والأكثر مطابقة للمعايير التجارية (التى يعتقد اتسامها بالقومية وتكون قد تم تجاوزها على المستوى العالمى) ، وبسبب عدم تصدير إنتاجه، فهو لا يستورد شيئًا البتة : فهو يجهل الابتكارات الجمالية، والمناقشات النوعية التى تجرى خارج الحدود السياسية، والثورات التى تشكل تاريخًا فى الكون ، وبسبب "عدم ترجمته"، لا يصل أبدًا إلى العالم الأدبى، أى إلى فكرة الاستقلال ذاتها ، ويعطى وصف خوان بينت الذى قام به بيو باروجا Pio Baroja نوعًا من التعريف الجوهرى للكاتب القومى: "خلال حياة دامت ثمانين سنة وستين عامًا من الحياة العملية الأدبية، لم يبتعد قيد أنمله عن المقدمات التى بدأ منها [..] ، فأعماله تنتهى فى نفس النقطة التى بدأ منها [..] ، فبين شبابه ونضجه، شاهد مرور الحداثة والرمزية والدادية والسريالية دون أن يتأثر قلمه بها أدنى تأثير، كما شاهد مرور بروست وجيد وجويس ومان وكافكا، حتى لا نقول بروتون وبـ يلين وفوستر وكل كتاب ما بين الحربين الأمريكيين والجيل الضائع وأدب الثورة دون أن يرفع رأسه ليراهم وهم يمرون ، وكان فكره قد تشكل بالفعل، عندما بدأت أفكار ماركس وفرويد فى التداول، ولم يولها إلا ازدراء ، وبتحوله لجسم محصن، لم يتأثر تأثرًا عميقًا بحرب سنة ١٩١٤، ولا بالثورة البلشفية، ولا بفوضى ما بعد الحرب، ولا بظهور الديكتاتوريات والفاشيات ، كان قد تحول بصورة ما إلى شخص لازمنى"(٥٢).

وعندما أقول كتاب "غير مترجمين"، فأنا لا أعنى أن أحدًا منهم لم يتوصل أبدًا إلى نقل أعماله فى لغة أخرى ، ولكن أعنى أنه لكونهم "متأخرين" عن حاضر الأدب ، فلا يصلون أبدًا إلى الإقرار الدولى الحقيقى ، وبطريقة غريبة ومع ذلك قاطعة، يمكننا التقريب دائمًا من وجهة نظر الأسلوب ("واقعى" دائمًا) ، ومن وجهة نظر المحتوى (قومى دائمًا) بين الرواية التاريخية (السـاغة) الكبيرة للكاتب الكورى، والمرشح القومى

الرسمي لجائزة نوبل باك كييو نجنى Pak Kyongni "الأرض" وأعمال دوبريكا كوزيك Dobrica Cosic، الرئيس الصربى السابق ومؤلف روايات قومية تمت صياغتها على نموذج أعمال تولستوى التي حققت نجاحات قومية كبيرة، وكتاب دراجان جيريميك Dragan Jeremic الذى فصله دانيلوكيش فى "درس علم التشريح" ويصفه بعمل "الذيذ"، وأعمال ميجيل دليبس فى إسبانيا ، ولا يصل الكاتب القومى إلى الازدهار فى كل مناطق العالم إلا بفعل إنتاجه (ودعمه بأشكال مختلفة ولا سيما تجارية) لأقطاب قومية وداعية إلى القومية ومحافظة وتقليدية وجاهلة وذلك لاستخدام تعبير كيش ، وكل هؤلاء الكتاب "غير المترجمين" يعارضون قوى الحيز الأدبى العالمى الجاذبة نحو المركز والمعرقلة بقوة لعملية توحيده ، إنهم متصارعو المجال الأدبى، الذين يعملون على تجزئة الأدب العالمى وتقسيمه وعلى تبعيته السياسية - القومية .

وفى هذه الأحياز نفسها، التى تدخل فى صراع مع القوميين، يظهر أيضًا المبدعون الذين يرفضون الانغلاق القومى ويلجأون إلى معايير التجديد والحداثة الدولية ، ويصبحون - كما ذكرنا - فى آن واحد مترجمين ينقلون إلى لغتهم الابتكارات المركزية وينقلون فكرهم عن طريق الترجمة من لغتهم إلى لغات أخرى ؛ وتتفق أعمالهم - التى تتغذى من الثورات الكبرى والمجددين الذين شكلوا تاريخًا فى العواصم الأدبية - مع معايير الذين يناط بهم الإقرار فى هذه المراكز ، وهم أيضًا كتاب مترجمون ومعترف بهم فى باريس رغم انتمائهم لأحياز أدبية جد بعيدة عن خط جرينتش وجد فقيرة نوعيًا (ويظلون فيها كاستثناءات) مثل: دانيلو كيش، وآرنو شميدت، وخورخى لويس بورخس(٥٣) .

وفى هذه العوالم نلتقى - كما أشرت فى الجزء الأول - مع مبدعين مزدوجى اللغة أو يكتبون بلغة أخرى ويتحولون إلى الكتابة بإحدى اللغات الأدبية الكبرى وذلك لمعاناتهم من الهامشية الآلية والبعد اللذين تحكم بهما عليهم لغتهم القومية (والأم) ، وهكذا فى لحظة ما من مسيرتهم الأدبية استخدم كل من سيوران ، وكونديرا ، وبانيه ايستراتى ، وبيكيت ، ونابوكوف ، وكونراد ، وستندبرج بصورة مؤقتة أو نهائية، بالتناوب أو فى ترجمة تعادلية ومنهجية كلغة للكتابة، دون إكراه من أى قوة سياسية أو اقتصادية، إحدى اللغات الأدبية العالمية الكبرى ، ويرجع هذا الانتقال بين لغتين وثقافتين وعالمين إلى الازدواجية اللغوية وهذا الانتقال لا يعد أحد آثار سيطرة استعمارية أو سياسية، ولكن لا يمكن تفسيره إلا بوطأة الهيكل غير المتساوى للعالم الأدبى:

فيمكن للقوة غير المرئية للعقيدة التي تتعلق ببعض اللغات ولأثر "خفض قيمة" بعض اللغات الأخرى "إجبار" - دون أي قهر ظاهري - بعض المبدعين إلى تغيير لغة أعمالهم .

وقد رأينا أن سيوران بعد نشره لبعض كتبه باللغة الرومانية في بوخارست أراد العودة إلى لغة الأدب بامتياز: أي وفقًا للتمثيلات الأكثر قدمًا لعلاقات القوة في العالم الأدبي، لغة "قرن لويس الرابع عشر"، جوهر الكلاسيكية ومن ثم تحول إلى كاتب فرنسي ، وكذلك، ولكن في منطق جمالي وسياسي جد مختلف استطاع بعض مفسري بول سيلان Paul Celan - هو الآخر من أصل روماني - تأكيد أن شعره المكتوب بالألمانية و"ضد" الألمانية، لتفجيره تركيباتها، كان مكتوبًا "ليترجم إلى الفرنسية"، ونادى لنقله إلى الفرنسية كنوع من الخلاص من لغة الهولوكست، وسيتعلق الأمر - في هذه الحالة - بترجمة داخلية في عملية الكتابة نفسها، وقد شارك سيلان نفسه عن قرب في الترجمة الفرنسية لقصائده التي نشرت بعنوان "خاتمة" (Strette) (١٩٧١)، مع جان داف Jean Daive وأندريه دي بوشيه André de Bouchet . وهذاالكتاب - ترجمه بمساعدة - يمكن اعتباره نصًا كاملاً لسيلان (مما لا يمنع ظهور ترجمات أخرى له).

ويكتب المؤلف التشيكي المنفي في فرنسا اعتبارًا من ١٩٧٥، ميلان كونديرا كتبه منذ بضع سنوات بالفرنسية، والأكثر من ذلك وهو قراره منذ ١٩٨٥، بعد مراجعته وتصحيحه لمجمل الترجمات الفرنسية لكتبه التشيكية، أن يجيز فقط النسخة الفرنسية لأعماله ، وبإسلوب يقلب العملية الطبيعية للترجمة - ويثبت مرة أخرى أن الأمر يتعلق بدرجة أقل بتغيير لغة عن تغيير "طبيعة" - أصبح النص الفرنسي لرواياته هو النسخة الأصلية، ويكتب كونديرا: "اعتبارًا من هذه اللحظة، أعتبر النص الفرنسي كالنص الخاص بي، وأترك حرية ترجمة أعمالي من التشيكية أو الفرنسية على حد سواء ، وأميل أكثر إلى الحل الثاني"(٥٤).

الشفاهية الأدبية :

في المناطق التابعة لغويًا - بما فيها أمريكا الشمالية وأمريكا اللاتينية - التي وصفناها من قبل بكونها استثناءات داخل مجمل الأراضي الواقعة تحت السيطرة الاستعمارية(٥٥)، حيث لا يمتلك الكتاب - بفعل التقاليد الثقافية والسياسية - إلا لغة أدبية كبيرة، نجد نفس الاستراتيجيات التمييزية بأشكال أخرى .

وفى غياب لهجة بديلة، يضطر الكتاب إلى وضع لغة "جديدة" داخل لغتهم نفسها، ويستولون على الاستخدامات الأدبية، وقواعد التصحيح النحوية والأدبية ، ويؤكدون نوعية لغة "شعبية"، وتنشأ فئة "اللغة الشعبية" ومفهومها، أى وسيلة تعبير مرتبطة أصلاً بالأمة والشعب التى تعرفهما وتبرر وجودهما من الربط بين التمثيلين الكبيرين "للشعب" : بوصفه أمة ، وبوصفه طبقة اجتماعية ، ومن ثم يتعلق الأمر بإعادة خلق نوع من ازدواجية اللغة الغريب الذى يسمح بالاختلاف لغوياً وأدبياً داخل نفس اللغة ، وهكذا تظهر لغة "جديدة"، عن طريق إضفاء الطابع الأدبى على الممارسات الشفاهية ، ونجد هنا – فى صورة لغوية – آليات التحويل الأدبى للقصص الشعبية التقليدية .

ويعد هذا الحل، الأقل جذرية عن الحل الذى يقضى باستخدام لغة جديدة فى غياب أى مخرج آخر، بالفعل طريقة للبعد بأكبر قدر ممكن عن القطب السياسى عندما تكون اللغة هى نفسها لغة هذا القطب ، وباستخدام اللغة المركزية، يمكن إعادة تشكيل – بفروق طفيفة – نفس موقف الانفصال الصريح الذى يسمح به تغيير اللغة ، ويدعو راموز الذى اختار فى إقليم فود هذا الحل إلى "المبالغة فى الفروق الذاتية"، وهكذا سعى كثيرون إلى خلق فروق أكثر أو أقل ظهوراً – فى الاستخدام والنطق والتعبيرات الشعبية، والأخطاء المطالب بها وقلب أصول اللياقة اللغوية والتى هى فى الوقت نفسه اجتماعية – من شأنها تأسيس هوية جديدة لا يجوز التصرف فيها اعتباراً من المعيار الشعبى .

وهذا هو الطريق الذى افتتحه ببراعة سينج عندما قدم على خشبة المسرح لغة الفلاحين الأيرلنديين الحقيقية و"المصبوغة بالصبغة الأدبية": اللغة الأنجلو – أيرلندية ، ويعد هذا الحل فى آن واحد أميناً فى تمثيله الشعبى للغة القومية كما يخرق قوانين اللياقة اللغوية الإنجليزية ، وفى كل مكان، أدى إدخال اللغة الشفاهية فى الأدب إلى قلب أطراف النقاش الأدبى، وبوسائل نوعية، مفهوم الواقعية الأدبية ، وفى البرازيل فى العشرينيات والثلاثينيات، وفى مصر فى العشرينيات(٥٦) وفى كيبيك فى الستينيات وفى اسكتلندا فى الثمانينيات ، وفى جزر أمريكا الوسطى اليوم، تسمح الشفاهية، بأشكال مختلفة ولمختلف الاستخدامات، المطالبة بالفعل بتحرر سياسى و / أو أدبى .

ويسمح هذا المخرج النوعى لوضع متناقض أيضًا باتخاذ مواقف رفض مزدوجة وبنفس طريقة سينج الذى رفض الاختيار بين الإنجليزية والأيرلندية عندما جعل فلاحيه يتحدثون بلغة "مختلطة" فى أيرلندا فى بداية القرن، فإن منشور "التهجين اللغوى" الذى

كتبه شاموازو وكونفيون وبرنابيه ، والذى نشر فى باريس عام ١٩٨٩، يعرب عن رفضه ضرورة الاختيار بين البديلين: "إضفاء الطابع الأوروبى أو الطابع الأفريقى"(٥٧)، وهو المأزق الذى اعترض طويلاً كل الكتاب البعيدين عن المركز .

وفى الستينيات، رفض الكيبيكيون عن طريق مطالبتهم بلغة الجوال Joual سطوة اللغة الإنجليزية التى أطلقوا عليها لغة البيض، وكذلك معايير الفرنسية "الجيدة"، ويرد إدانة الجوال "وهى نقل صوتى للهجاء الشعبى الكيبيكى لكلمة حصان المستخدمة، بداية بطريقة تحقيرية، للتدليل على البعد بالنسبة لمعيار اللغة الفرنسية الأكاديمية ، لتكون الرمز اللغوى لاستقلال سياسى وأدبى مستقبلى، أكدوا استقلالهم إزاء المحفلين اللغويين المسيطرين عليهم، وهما: إنجليزية أوتاوا، وفرنسية باريس، وطالبوا باستخدام اللغة الفرنسية ونوعيتها فى مواجهة سيطرة الإنجليزية مع المطالبة بالاستخدام النوعى للغة محررة من المعايير الفرنسية، ومن ثم لغة شفاهية وشعبية وعامية ، وهذه اللغة الشفاهية الشعبية الخاصة بمونتريال، والتى تمت المطالبة بها بوصفها "لغة مهجنة" شمالية – أمريكية ، هى لغة من أصل فلاحى تضم العديد من الكلمات المأخوذة من الإنجليزية والأمريكية، واكتسبت سريعًا فى الستينيات، وضع (ولو مؤقتًا) اللغة الأدبية النوعية، وسمحت على الصعيد السياسى بفرض الفرنسية بوصفها لغة "الأمة" الكيبيكية التى تصارع فى مواجهة هيمنة الإنجليزية ، مع منع سيطرة فرنسية فرنسا ، وكلنا يعلم أن مجلة "بارتى برى" (Parti Pris) – التى تم إنشاؤها عام ١٩٦٣– تصف الموقف الخاص بكيبيك على أنه قهر استعمارى وتجعل من نفسها لسان حال إحدى كبرى حركات المعارضة الأدبية والسياسية لكيبيك ، ثم قامت دور نشر بارتى برى Parti Pris عام ١٩٦٤ بنشر روايتى "المسمار المزخرف الرأس" (Le Cabochen) لأندريه ماجور ولا سيما "المقعد" (le Cassé) لجاك رونو ؛ اللتين افتتحتا معركة الجوال وسمحتا بصفة خاصة بتجديد الإشكالية الأدبية بصورة تامة ، وبالابتعاد عن المعيار الأكاديمى، ابتكر الكبيكيون طريقًا للتعبير خاص بهم (محكوم عليه بالإدانة السريعة) قد يسمح لهم – بطريقة غريبة – بالاستيلاء مرة أخرى على الفرنسية .

ووفقًا لدرجة تحرر الحيز الأدبى: أى لدرجة "نزع الطابع القومى" للرهانات الأدبية، يتسنى استخدام اللغة "الشعبية" بصورة مستقلة، أى أدبية بدرجة قلت أو كثرت ، ولكن على أية حال ، يسمح الاستخدام الوحيد (تقريبًا) للغة أدبية كبيرة

للمبدعين بأخذ بعض الخطوات المتقدمة فى طريق تكوين تراث ، وعلى عكس الذين يبتكرون لغات قومية جديدة مجردة من أى ثقة ووزن، يجرى الكتاب الذين يرثون من لغة سائدة - حتى بتخريبها وتغيير رموزها واستخدامها - نوعًا من "ابتزاز رأس المال"، ويستفيدون من كل هذه الموارد الأدبية: "فتنقل هذه اللغة القيمة والثقة الأدبية والأسطورية والأعلام القومية، وترتبط بها فى المقام الأول العقيدة الأدبية ، ويمكن للكتاب بهذه الطريقة "الإسراع عما هو متوقع" فى إنجاز مهمتهم ، وتتسم جمالية الكتاب الأدبية الذين يستخدمون لغة أدبية كبيرة بداية بأنها أكثر تجديداً، بفعل رأس المال الأدبى الجوهرى الخاص باللغة، عن جمالية الكتاب الذين يدعمون لغة "جديدة" لا تتمتع بالطابع الأدبى ، وهذا ما يفسر انتماء هؤلاء الكتاب الخاضعين للسيادة والذين يتحدثون ويكتبون بلغات مركزية منذ البداية لأحياز أدبية مزودة نسبياً.

ماكونايما أو المناهضة للكاموواس :

يتعين فهم المشروع الروائى لماريو دى أندراد Mario de Andrade، الذى يشار إليه عادة بوصفه "أبًا" للحداثة البرازيلية، من نفس منطق الخلق الأدبى للغة شعبية وقومية ، فقد صاغ فى البرازيل خلال العشرينيات من القرن العشرين، المنشور المؤسس لأدب قومى والمعروف باسم ماكونايما، الذى طالب وابتكر لغة برازيلية جديدة، منفصلة عن لغة الكامووس Camoes أى عن الاستخدام السليم للغة البرتغالية ، وبنفس حماسة جويس الذى رفض تقاليد الإنجليزية الأدبية والنحوية، أعلن : "إننا نجابه المشكلة الحالية، القومية والنفسية والإنسانية الخاصة بإضفاء الطابع البرازيلى على البرازيل"، ومن ثم يرجع هذا التأكيد الفعلى لثقافة خاصة بالبرازيل، تم نقلها وتأسيسها من خلال لغة هى الأخرى برازيلية ، من إرادة واعية للانفصال عن التبعية اللغوية إزاء البرتغال ولكن أيضاً- وبصورة أعم- عن التبعية الأدبية (والثقافية) إزاء أوربا بأسرها ؛ صرخ ماكونايما قائلاً : "صبرًا، يا إخوانى، انتهت أوربا .. إننى أمريكى، ومكانى فى أمريكا ، ومما لا شك فيه أن الحضارة الأوروبية تشوه طابعنا تمامًا! "(٥٨)، والمؤكد أن أندراد ليس "أول" كاتب برازيلى وأن الحداثة ليست أول حركة أدبية برازيلية (٥٩) : فهناك تاريخ أدبى طويل يسبقها ، ولكن - كما هو الحال فى أمريكا الناطقة بالإسبانية - فقد تشكل هذا التاريخ حتى ذلك الحين - بنسبة كبيرة - من أعمال كانت تقدم-

بمسافات مطالب بها بصورة قلت أو كثرت - النماذج المستوردة من أوربا ، ومن ثم فإن الحداثة - التي يعد أندراد أحد منظريها الأساسين والمتحدث باسمها - هي أول حركة تطالب صراحة بتحرر أدبي قومي ، ويتسنى لنا القول بأن ماريو دي أندراد يحتل نفس موقع دي بيليه عندما طالب بإنهاء التبعية إزاء اللغة اللاتينية(٦٠) ، ويعد أندراد الشاعر المؤسس للحيز الأدبي البرازيلي لأنه كان الأول، مع جيل الحداثة في مجمله، في إدخال الحيز الأدبي البرازيلي في اللعبة الدولية الكبرى وفي العالم العالمي للأدب في نفس الوقت الذي طالب فيه "باختلاف" قومي وابتكره ، وصديقة أوسوالد دي أندراد (Oswald de Andrade)، مؤلف منشور آكل لحوم البشر (Tupi or not tupi, that is the question) ومنشور (شعر خشب البرازيل) Poesia Pau Brasil - على اسم خشب الجوز الذي كان أول الثروات التي كانت تصدرها البرازيل في زمن الاستعمار - كان أكثر صراحة حول هذا الشأن - وبهذه الكناية، عبر عن رغبته في خلق شعر يمكن تصديره، وكتب في منشوره: صراع واحد : الصراع من أجل الطريق ، فلننفصل: شعر للاستيراد، وشعر خشب البرازيل، للتصدير" (٦١).

ومشروع الحداثة هو مشروع سياسي وأدبي في آن واحد ، وخلال أسبوع الفن الحديث الشهير الذي عقد في ساوبولو عام ١٩٢٢ - وكان نوعًا من المظاهرة تم خلالها الاحتفال بمئوية استقلال البرازيل واللحظة المؤسسة والأصلية للحداثة البرازيلية - مزقت مجموعة من الشعراء والموسيقيين والرسامين علانية نسخة من "اللوزياد" (Lusiades)] ، معلنين بذلك حربًا رمزية ضد البرتغال ، ولكنهم أرادوا بذلك أيضًا إنهاء السيطرة الأدبية من طرف واحد التي كانت تمارسها باريس حيث كان يدرس الجزء الأكبر من المفكرين البرازيليين وكان النموذج الفرنسي مسيطرًا جدًا عليهم، حتى إنهم أرادوا، كما يؤكد أندراد: "قطع الحبل السري الذي يربطهم بفرنسا ، فيتعين على الكتاب، بدلاً من الذهاب للتبختر بغباء في باريس، حزم أمتعتهم وبعث بلادهم ، فليذهبوا إلى أورو بريتو أو ماناوس بدلاً من مونمارتر أو فلورانسا"!(٦٢)، وكانت قوة رفض فرنسا موازية للشغف والسحر غير العاديين (وشبه المتيمين) اللذين كانت تمارسهما عاصمة الأدب على البرازيليين (٦٣) ، ونجد هنا مرة أخرى وضع الكتاب المؤسسين - الذي تحدثنا عنه من قبل - الذين يصارعون من أجل الاستقلال السياسي والأدبي لحيزهم الأدبي القومي: ويتطلب التأسيس - بوصفه تأكيدًا للفروق - انفصالاً

عن كل التيارات الإلحاقية، سواء كانت سياسية خالصة مثل التبعية إزاء البرتغال ، أو نوعية مثل الخضوع لباريس ، وكتب ماريو دى أندراد لألبرتو دى أوليفيرا Alberto de Oliveira: "نحن بصدد الانتهاء من سيطرة الفكر الفرنسي .. نحن بصدد الانتهاء من سيطرة البرتغال النحوية" (٦٤).

وأصبح كتاب "ماكونايما" الذى نشر لأول مرة عام ١٩٢٨، أحد الكلاسيكيات الأدبية القومية الكبرى ، ونجد فى هذا العمل الذى يتسم بالبهجة والوقاحة والاستفزاز كل سمات المنشور الأدبى التأسيسي ، ويقترح أندراد "إضفاء طابع برازيلى" على اللغة البرتغالية، أى بتعبير دقيق: اجتياز برازيلى للغة البرتغالية من خلال استخدامات العامية فى البرازيل، وضم أصوات وحصة من اللغة الشفاهية التى تبتعد عن المعايير البرتغالية إلى التراث والفن القوميين ، وكتب للشاعر مانويل بنديرا Manuel Bandeira "كنت أهرب من النظام البرتغالى"أردت الكتابة باللغة البرازيلية دون الوقوع فى مخاطر الإقليمية ، أردت منهجة أخطاء المحادثة اليومية ، والتعبيرات الاصطلاحية البرازيلية وكلمات اللغة ذات الأصل الفرنسي والإيطالى وعاميتها ولغاتها الإقليمية وكلماتها القديمة" ، وطالب بصفة خاصة بإنهاء ما أطلق عليه بطريقة ساخرة "ازدواجية البرازيليين اللغوية": ولغتا البلد هما: بالفعل "العامية البرازيلية ، والبرتغالية التحريرية" (٦٥) ، ونجد هنا سمة مشتركة مع تاريخ التراكم الأصلى لرأس المال الفرنسي فى القرنين السادس عشر والسابع عشر: الرغبة فى التحرر من معيار تحريرى جامد يمنع بصورة دقيقة الإثراء وتحويل الاستخدامات باللجوء إلى أشكال اللغة الشفاهية الجديدة ، وتمت صياغة نداء ماليرب الشهير الداعى إلى "حمالى ميناء الكلأ"، أى إلى استخدام شفاهى وحر وشعبى للغة، بوصفه سلاحًا للصراع ضد اصطناعية وبصفة خاصة جمود (إذن الطابع التكرارى) للنماذج التحريرية، التى حتى ليتسنى إنتاجها بعناية لا يمكن لها تجديد (تطوير وزيادة) نسيج اللغة نفسه ، وفى ماكونايما، شُبِّهَت اللغة البرتغالية وهى لغة تحريرية ومن ثم جامدة – إن لم تكن ميتة – باللغة اللاتينية ، وسكان ساو بولو يملكون بهذه الطريقة – كما يكتب أندراد – "ثروة هائلة للتعبير الفكرى تسمح لهم بالحديث بلغة والكتابة بلغة أخرى [..] ، وفى حواراتهم يستخدم سكان ساو بولو لغة همجية، متعددة الأوجه، فظة فى تعبيرها، ينقصها الصفاء المحلى، ومع ذلك نجد لها مذاق خاص وتملك قوة فى تأنيباتها وفى كلمات لهوها الصغيرة [..] ، ولكن بمجرد إمساكهم للقلم، يتخلصون من كل فظاظة ويظهر آنذاك رجل لينه Linné اللاتينى، الذى

يعبر عن نفسه بلغة أخرى، قريبة جداً من لغة فيرجيل [..] لهجة رقيقة تسمى ببراعة: لغة كامواس"(٦٦)، ونرى أن الإستراتيجية هى نفسها استراتيجية بيكيت الذى أكد فى "دانتى .. برونو .. فيكو .. جويس"(٦٧)، إن اللغة الإنجليزية هى لغة قديمة – إن لم تكن ميتة – مثلها مثل اللاتينية فى أوربا فى عصر دانتى .

وكذلك – وفى منطق قريب من منطق جويس فى عوليس – تتماشى هذه المطالبة بأدب قومى مكتوب بلغة قومية مع الرغبة فى مخالفة المحرمات الثقافية والنحوية والجنسية والمعجمية والأدبية للأخلاقية الاستعمارية ولقواعد اللياقة الاجتماعية، بإيجاز الرغبة فى رفض احترام التدرج الهرمى السائد للقيم الأدبية ، فالحضارة الاستوائية، التى ينتسب إليها أندراد، تطالب بتأكيد "همجية" تقلب النظام الثقافى الرسمى ، وهكذا يكتب فى بداية يوميات رحلته عام ١٩٢٨ بخصوص كاريوكا – ساكنة مدينة ريو – فى مقابل بوليستا – ساكنة ساو باولو، المتطبعة بصورة أكبر بالطابع الأوروبى : "ولذا يعكس هذا الجمال الأخاذ لكاريوكا بلداً جديداً فى أمريكا، وحضارة نصفها بالهمجية لتناقضها مع الحضارة الأوروبية ، ولكن ما يتسم به كل هؤلاء المواطنين العاديين فى بلدنا الجميل من "همجية" ليس سوى نوع من إعادة التأهيل ، وهو أحد أعراض البرازيل المُسْكِرة"(٦٨) ومن ثم يعد ماكونايما نصاً مستفزاً وعامياً وهزلياً ومناهضاً للأدبية – ويضطلع بكل التناقضات الظاهرة للصراع ضد "الرصانة" الأوروبية بكل أشكالها .

ولكن الأمر لا يتعلق "بتأميم" اللغة فحسب، إنما أراد أندراد أيضاً– مثله مثل كل الكتاب المؤسسين لآداب قومية ناشئة – جمع الموارد المتاحة لتحويلها إلى موارد ثقافية وأدبية ، وكانت السوابق الوحيدة التى يمكنه اللجوء إليها لإيجاد القصص والأساطير والطقوس والأساطير الشعبية وجمعها وتأديبها هى قصص وأساطير وطقوس علم العادات (٦٩) ، وبعبارة أخرى – بينما كان يسعى للتحرر سياسياً (ولغوياً) عن البرتغال – وكذلك ثقافياً وأدبياً عن أوربا– وجد أندراد نفسه مضطراً إلى اللجوء إلى أبحاث علم العادات الأوروبية، التى كانت أول من وصفت ما يمكن اعتباره نوعية ثقافية ، وكلنا يعلم أنه استوحى فكرة هذا النص بعد قراءة كتاب عالم السلالات الألمانى كوخ جرنبرج Koch– Grunberg "من عصر قبائل روروبما حتى قبائل أورينوكو – أساطير وقصص القديسين الخاصة بشعوب التوبلينج والأريكونا بالهند" (Vom Roroima Zum orinoco

(Mythen und degenden der Taulipang und Aeckunà Indianer) وهو مجموعة من الأساطير والروايات الأسطورية الهندية تظهر فيه شخصية ماكونايما(٧٠) ، وانطلاقًا من معطيات عرقية ولغوية وجغرافية وقراءات ومراجع علمية عن طريق تكديس مادة متناثرة ومخصصة لتوفير أسس ثقافية برازيلية خالصة، حاول أندراد عرض "محصلة" من المعرفة عن البرازيل وصاحب هذا المشروع إرادة صريحة لتوحيد الأمة البرازيلية ثقافيًا: فقد سعى ماريو دى أندراد إلى تجميع داخل نص واحد كما ذكر فى كتابه عام ١٩٣٥"(٧١) برازيل واحدة وبطل واحد" كل المناطق، والتنوعات الجغرافية والثقافية وخصائص البلد(٧٢) ، وقال : "تمثل أحد اهتماماتى فى عدم احترام - بطريقة أسطورية - الجغرافيا والنبات والحيوان الجغرافي ، وبهذه الطريقة كنت أغير بقدر المستطاع أقاليم الخلق وفي نفس الوقت كنت أصل إلى استحقاق تصور البرازيل - أدبيًا كوحدة متماثلة - مفهومًا عرقيًا وقوميًا وجغرافيًا"(٧٣) ولتجنب الواقعية - ومن ثم الانقسامات - الإقليمية ، فقد وضع أساطير الشمال مكان أساطير الجنوب، وخلط عبارات رعاة الأرجنتين بتركيبات سكان الشمال، ونقل أماكن الحيوان والنبات. ولكن - فى الوقت ذاته - ابتكر وضعًا مزدوجًا جد مرهف: فقد جمع ورقى صراحة تراثًا ثقافيًا احتكره حتى ذلك الحين علم السلالات، ومستخدمًا نبرة ساخرة ومقلدة بسخرية، نمت مز الناحية الأدبية أسس العملية فى مجملها وقوضتها .

وبالأضافة إلى عرض الأساطير والخرافات ، كان السرد المعنون جانبيًا "رابسوده"(*) (Rhapsodie) مناسبة لتقديم نوع من قوائم المفردات النوعية البرازيلية (٧٤)، وعن طريق تعديدات (يتم وصفها عادة بأسلوب رابيليه) ذات أثر كوميدى، كان الكاتب يكون فهرسًا من الألفاظ تصبح فى الحال برازيلية نوعية، وبفعل استخدامها أدبيًا لأول مرة، تكتسب هذه الألفاظ بفضل طريقة أندراد، وجودًا مزدوجًا - قوميًا - فهى تدخل فى السرد "المعتمد" أو على الأقل "المعترف به"- وأدبيًا (شعريًا): "فهذه الكلمات تتوجه لكل الكائنات الحية من سلاحف المياه العذبة، وقردة طويلة الذيل ومدرعات وتماسيح زاحفة على الأرض والأشجار [..]، وتتوجه أيضًا إلى التمساح الذى يلعب لعبة القط والفأر، بإيجاز تتوجه إلى كل الكائنات الحية، ولكن أحدًا لم يكن قد رأى شيئًا واحدًا لم يكن يعرف شيئًا"(٧٥)، ونستطيع فى هذا الصدد إثبات أن الأمر يتعلق باستراتيجية شبه

(*) قصيدة ملحمية كان ينشدها رواة محترفون (المترجمة).

عالمية: "فقد دعا من قبل دى بيليه "الشعراء الفرنسيين" إلى إثراء مفردات الشعر "الفرنسي" باللجوء إلى الألفاظ التقنية التى تستخدمها مختلف المهن - كلمات "حديثة - ليس لها وجود أو مقابل فى اللغة اللاتينية ، وتشكل - بالتالى - نوعية حقيقية (ابتكار) فرنسية : "وأوصيكم أيضًا بملاحقة لا العلماء فحسب، ولكن كل أنواع العمال والحرفيين مثل البحارين والبنائين والرسامين والنحاتين وغيرهم ، ومعرفة ابتكاراتهم وأسماء المواد والأدوات والألفاظ المستخدمة فى فنونهم ومهنهم لاستخلاص هذه المقارنات الجميلة والأوصاف الحية لكل هذه الأشياء"(٧٦).

وأكبر دليل على أن "ماكونايما" هو نص قومي، ذو طموح قومي، هو أنه لاقى نجاحًا كبيرًا فى البلد كله، ولكن تناقلت ترجمته بصعوبة ، ويعد اليوم عملاً كلاسيكيًا برازيليًا مدرجًا فى برنامج المسابقات، ومادة لعشرات من الأعمال النقدية والتعليقات والتأويلات والتفسيرات واقتباسات سينمائية ومسرحية، وتحول إلى موضوع عرض لمدرسة سامبا(٧٧) ، ولكنه عبر الحدود بصعوبة كبيرة ولم يحصل إلا فى وقت متأخر على الاعتراف الدولى ، وفى سنة ظهور الكتاب فى البرازيل، طلب فاليرى لاربو من جان دوريو Jean Duriaud - أحد أكبر مترجمى الأدب البرازيلى فى فرنسا- الاستعلام عن إمكانية ترجمة النص ؛ فأجاب جان درويو على لاربو فى أكتوبر ١٩٢٨ : "لا، إننى لا أعرف شيئًا عن ماريو دى أندراد، فقد كتبت له بناء على نصيحتكم، ولم يصلنى منه أى رد"(٧٨) ، ويبدو أندراد- الذى رفض الخضوع تمامًا لحكم المركز - موجهًا كل اهتمام إلى مهمته القومية، ومن ثم لم يكترث كثيرًا- شأنه شأن كل مؤسسى الآداب القومية المنشغلين بالانفصال عن الإلحاقات المركزية المنهجية للنصوص القومية - بالترجمات الممكنة لنصه(٧٩) ، ولكن عدم اكتراثه التأسيسى للترجمة ليس وحده موضوع الإدانة: فالجهل بماكونايما فى أوربا يعد بطريقة تناظرية الدليل على العرقية النقدية للمراكز ، فبعد ترجمة النص إلى الإيطالية عام ١٩٧٠ وإلى الإسبانية عام ١٩٧٧، خرجت أول ترجمة فرنسية (بتوقيع جاك تييريو Jacques Thiériot) عام ١٩٧٩ - أى بعد خمسين عامًا من نشر العمل فى البرازيل - بعد أن رفضها عديد من الناشرين (بالرغم من رأى روجيه كيلواه Roger Caillois وريمون كونو Raymond Queneau لصالحها) ، وبدلاً من أن تنال اعترافًا نوعيًا متأخرًا ولكن مستحقًا، تسببت الترجمة فى خلاف هائل: فالنص الذى نشر فى سلسلة مخصصة لكتاب "الطفرة" الناطقين بالإسبانية، تم إدراجه فى جمالياتهم التى يقال عنها "باروك"، والتى لا علاقة له بها على الإطلاق ،

وتظهر باقي مسيرته، التي ضخمت هذا المشروع الأصلي - دون أي لبس - الطبيعة الحقيقية لمشروعه الأدبي والثقافي القومي ، واعتباراً من ١٩٢٨ - بالفعل ، وهي سنة الطبع الأولى لروايته الأسطورية - كرس أندراد نفسه لإعادة جمع المعطيات الموسيقية والفولكلورية التي من نشأتها تأسيس الثقافة القومية البرازيلية وإثرائها ، وبوصفه متخصصاً في علم وتاريخ الموسيقى، بدأ في أبحاث عن الأغنيات والرقصات الشعبية "لقاموس موسيقى برازيلي" ونشر بصورة منتظمة أعمالا في علم وتاريخ الموسيقى العرقية ، ونظم أول مؤتمر للغة القومية الغنائية وشارك في تأسيس جهاز التراث التاريخي والفني القومي ، وفي ١٩٣٨ ، شارك ليفي شتراوس Levi Strauss في تأسيس جمعية السلالة والفولكلور في ريو دي جانيرو .

وخط سير ماريو دي أندراد، الذي كان قومياً لدرجة رفضه مغادرة البرازيل والسفر إلى أوربا، لم يجعل منه داعياً إلى القومية منتصراً وساذجاً ، فعلى العكس من ذلك، اتسم هذا "البطل الذي لا طابع له"، كما يشير العنوان الجانبي للقصة، بأنه همجي "شرير"، تم تصوره على نقيض كل مفترضات "البطل" القومي، الذي يعد تجسيداً للقيم القومية ؛ فهو مجرد من العواطف النبيلة وكسول وماكر وكاذب ومتشدق ومشاغب ، وكانت أولى كلماته وفقاً لعالم السلالات الألماني تيودور كوخ جرنبرج Theo-dor KocGrünberg -: "أنا خمول!"، وهو شخصية أسطورة "تو الييانج" (Taoulipangue) يتكون اسمها من كلمة (maku) أي الشرير، وصيغة المبالغة (ima) شديد، وبداية تعني كلمة Macounaïma ماكونايما (شديد الشر) ، واختاره أندراد كشخصية لروايته وكشعار قومي لأنه اندهش من تقديم كوخ جرنبرج له "كبطل لا طابع له"، وأخذ أندراد هذه الكلمة بمعنى "طابع قومي"، وفي مقدمته التي كتبها عام ١٩٢٦ ، ولم يتم نشرها، يفسر مشروعه بهذه الصورة: "ليس للبرازيلي طابع [..] ، وعندما أقول طابع لا أقصد حقيقة نفسية فحسب ، ولكن بالأحرى كياناً نفسياً دائماً، يتمثل في كل شيء ، في التقاليد ، وفي الحركة الخارجية ، وفي المشاعر ، وفي اللغة ، وفي التصرفات خيرها وشرها ، والبرازيلي ليس له طابع لأنه لا يملك حضارة خاصة أو وعياً تقليدياً ، الفرنسيون لهم طابع مميز وكذلك اليوروبيون والمكسيكيون ، وقد ساهم هذا الطابع في خلق حضارة خاصة بهم، أو خطر وشيك أو وعي أزلي ، فالواقع أن لهؤلاء جميعاً طابعاً ، ولكن الأمر لا ينطبق على البرازيلي ، فهو كشاب في العشرين من عمره: يمكننا أن نرى فيه ميولا عامة، ولكن لم يتأكد شيء بعد [..] ، وبينما كنت أتفكر في هذه الأشياء، وقعت يدي على

ماكونايما باللغة الألمانية لكوخ جرنبرج وماكونايما بطل لا طابع له بصورة مثيرة للدهشة" (٨٠).

وتكمن قوة مشروع أندراد في وضوح رؤيته وما يمكن أن نطلق عليه قوميته النقدية والتفكيرية ، وولد أندراد في بلد صغير وفقير، وكان يدرك عدم قدرته على الصراع بأسلحة تماثل الأمم الثقافية الكبرى : ويعلم أن الظلم لا يتكبد فحسب ولكن يتجسد وأن ماضي التبعية والفقر النوعي وغياب الموارد الأدبية تمنع تكوين "طابع" قومي – أي رأسمال – وجمع موارد ثقافية وعقيدة مشتركة في لغة وأدب: وهي كلها أدوات العقيدة القومية ، وتحدث بهذه الطريقة عن عدم المساواة (أي غياب تاريخ وثقافة وأدب ولغة) في شكل نوع من التشوه الفسيولوجي: "وعطس بطلنا وتحول إلى رجل كامل: ممشوق وطويل وقوي وفي حجم فرد ضخم ولكن رأسه الذي لم يكن مرويا ظل دائمًا مربع بطريقة سيئة مع وجه طفولي سمين وقبيح"(٨١) وتم الإعلان الأدبي المؤسس، لا في صورة احتفال قومي ساذج – يمثل مجرد إرادة لترقية ثقافة قومية بأي ثمن – ولكن دخل في إطار سلوك حر للسخرية الذاتية والاستجواب القاطع عن أشكال الضعف والجبن القومية .

وابتكر أندراد "القومية العجيبة"، أي أسلوب الانتماء الذي يتوصل، رغم وعيه بتعدد التناقضات والإحراجات التي يقوم عليها، إلى التغلب ولا سيما عن طريق السخرية على لعنة الانتساب لشعب فقير ، ورغم زوال الوهم عنه (أو واقعية) حاول بالفعل إرساء أسس أمة برازيلية: ومن هنا جاءت كناية ماكونايما وأخويه – الأبيض والأسود والأحمر – الذين يمثلون العرقيات الثلاثة المؤسسة للبرازيل، مؤكدة – وفقًا لبيير ريفاس Pierre Rivas - : "حيوية شعب شاب وثري بتعدده"، "في مقابل الأساطير الأوجينية والعنصرية السابقة التي ترثى لتأخر برازيل هجينة"(٨٢).

والذي كتب يومًا: "أنا هندي من قبيلة توبي ألعب على العود" – مما يشكل موجزًا رائعًا عن تمزقه الثقافي ومأساته الخاصة والجماعية – لم يكن ليستطيع إلا التأكيد على أنه هو نفسه لغز حي، ومن هذا المنطلق يمكننا اعتبار ماكونايما اليوم شعارًا لكل القصص القومية المؤسسة : فهذا المشروع الأدبي المتعدد والمعقد الذي يتسم في آن واحد بالقومية ، والعرقية ، والحداثة ، والسخرية ، والسياسية ، والأدبية ، والوضوح ، والإرادة ، ومناهضة الاستعمار ، ومناهضة الإقليمية ، والنقد الذاتي والبرازيلية الخالصة الأدبية والمناهضة للأدبية يحمل إلى أعلى درجات التعبير القومية المؤسسة للآداب الفقيرة والآخذة في الظهور .

ويعد هذا الطريق المميز من ثم نوعًا من استعادة "قومية" و"شعبية" – وأحيانًا في الشكل العامي – وأدبية اللغة مركزية تسمح للكتاب بتأكيد اختلافهم ، وهذه المطالبة بلغة شعبية شفاهية تصل إلى الوضع الأدبي (أو الأدبي – القومي وفقًا للظروف) تنجح في تأكيد نفسها أيًا كان شكل التباين ودرجته: مجرد اختلاف في اللهجة أو لغات محلية أو لغات عامية أو لغات مهجنة، ويسمح إضفاء الطابع الأدبي على اللغة الشفاهية لا بإظهار هوية مميزة فحسب ولكن بإدانة القومية المعتمدة للياقة الأدبية واللغوية وللتصويب النحوي والدلالي التركيبي والاجتماعي (أو السياسي) المرتبط بعضه ببعض التي تفرضها السيطرة السياسية واللغوية والأدبية، وإحداث انفصال عنيف ذي طابع سياسي (لغة الشعب كأمة) واجتماعي (لغة الشعب بوصفه طبقة) وأدبي ، ويعد اللجوء إلى نبرة البذاءة بصفة خاصة، أو الفظاظة –وهو ما يطلق عليه نقاد الأدب الشرعي "السوقية" (٨٣)– التي تعبر عن رغبة في الانفصال وتحويل العنف النوعي إلى فعل، أحد التقنيات الأكثر استخدامًا للكتاب .

وكلنا يعلم أن والت وايتمان، الذي أصر على خرق القوانين الأدبية الإنجليزية فقلب لا كل الأشكال الشعرية فحسب ولكن اللغة الإنجليزية نفسها باستخدامه في "أوراق العشب" (Feuilles d'herbe)، كلمات قديمة وأخرى حديثة وكلمات اصطلاحية وكلمات أجنبية وبالتأكيد اصطلاحات أمريكية ، والأكثر من ذلك، هو أننا نستطيع تأكيد أن نشأة الرواية الأمريكية تتزامن مع "ابتكار" الشفاهية في كتابة اللغة الإنجليزية، مع نشر، عام ١٨٨٣ "هكلبري فين" (Huckleberry Finn) لمارك توين: فقد انفصلت فجاجة اللغة الشعبية وعنفها ومناهضة امتثاليتها نهائيًا عن المعايير الأدبية البريطانية ، وخلقت الرواية الأمريكية اختلافها عن طريق المطالبة بلغة نوعية متحررة من قيود اللغة المكتوبة وقواعد اللياقة الأدبية الإنجليزية ، وكلنا يعلم أن همينجواي كتب بخصوص هذا الكتاب : "ينبثق كل الأدب الإنجليزي الحديث عن هكلبري فين ، فكل ما كتب في أمريكا ينتمي إليه ، فلم يكن هناك شيء قبله ، ولم يأت شيء بعده على نفس هذا المستوى"، ومع "هلكبري فين" تسنى للعالم الأدبي وللجمهور الشعبي الأمريكي المطالبة "بتأمرك" وبشفاهية ونوعية ومن ثم باختلاف يقوم على كل المتغيرات الخاصة بلهجات بوتقة الانصهار، وهو انحراف معاد لتقاليد اللغة التي ورثها الإنجليز .

وبنفس الطريقة، إذا كنا قد استطعنا الحديث عن "مدرسة جلاسجو" فيما يتعلق بالروائيين الاسكتلنديين الذين ظهروا عام ١٩٨٤– فذلك لأنهم يشتركون في الاستخدام الصريح للغة شعبية تعد أيضًا شكلاً نوعيًا للمطالبة القومية: فهؤلاء الكتاب المرتبطون بالحركة الداعية إلى القومية الاسكتلندية، سعوا إلى إعطاء وجود أدبي للغة عمالية، تم تأكيدها بوصفها خاصية "للأمة" الاسكتلندية ، وذلك في مواجهة التمثيلات الريفية والرعوية لأمة تم تصورها– منذ هيردر– بوصفها حافظة للأساطير القديمة ولعبقرية شعب ، وتمثل الهدم الكبير الذى قام به جيمس كيلمان James Kelman – على سبيل المثال – في استيراد جذرى أى مقتصر على هذه اللغة الشعبية والحضرية في رواياته ، واختار كيلمان إنهاء الاتفاقية – ذات الطابع الأدبى والسياسى في آن واحد – التي تقضي بأنه عند إعطاء الكلمة للشعب في رواية، يتعين تغيير نبرة ومستوى اللغة. "فالنبالة" والاستخدام الأدبى يخصان الأسلوب الذى يقال عنه أسلوب الحوار، بينما يعبر الراوى عن نفسه "بالارتقاء" الأدبى ، وتقوم هذه الاتفاقية – كما يقول كيلمان – على افتراض مرتبط بتشغيل الأدب الاجتماعي الذى يرى أن: "القارئ والكاتب متماثلان، ويتكلمان بنفس الصوت وهو القصة، ويختلفان عن هؤلاء الأوغاد البروليتاريين الذين يناقشون في علم الصوتيات[٨٤]"، وهكذا نقل في روايته "كمسرى الأوتوبيس هينز [٨٥]" (The Busconductor Hines) ، إيقاع ولهجة جلاسجو (دون المرور بالكتابة الصوتية مثل مواطنه توم ليونارد Tom Léonard على سبيل المثال)، وأشار إلى المساواة بين الحوار والسرد بغياب الفصلات وعلامات التنصيص ، ويرفض كيلمان بإصرار أن توصف لغته "بالفظاظة" أو "بالبذاءة" رغم التردد الكبير لألفاظ لا تتفق مع اللياقة الأدبية في نصوصه ؛ ولإدانته التدرجات الهرمية القومية والاجتماعية، ألغى أيضًا التمييز بين كلمات السباب وكلمات تحمل معانى كبيرة ، وبيقائه في اللغة الإنجليزية – بصفة خاصة – خلق "اختلافًا" اجتماعيًا وفي الوقت نفسه "قوميًا" بعرض لغة شعبية والمطالبة بها، وهى لغة تم تأكيدها كنوعية اسكتلندية .

وأصبحت مسألة اللغة محرك تشكيل الحيز الأدبى ورهان المناقشات والمنافسات ، وأظهر مؤرخو الأدب البرازيلى أن التفكر حول اللغة والإرادة – التى أعادت عدة أجيال من الشعراء والروائيين تأكيدها – الخاصة بابتكار لغة نوعية برازيلية في استخداماتها وفي مفرداتها كان المحرك الأول والحافز لتكوين أدب وعالم أدبى قومى ،

ويعطى تعريف اللغة نفسه واستخدامها وشكلها فحوى أول الصراعات الداخلية ، وأصبح أسلوب التعبير الجديد رهان النقاشات الذى ينتظم حوله مجمل الحيز ويتوحد ، وكانت المقابلة بين جورج آمادو وماريو دى أندراد فى البرازيل فى الثلاثينيات سمة من السمات البارزة لهذا النوع من الصراعات الموحدة ؛ فقد بحث جورج آمادو عن طريق شعبى فى أولى رواياته وفقًا لرؤية سياسية(٨٦) مباشرة: فقد دخل للشباب الشيوعى فى ١٩٣٢ وكتب إحدى رواياته الأولى "كاكاو" (Cacao) ، فى نهاية ١٩٣٢ وبداية ١٩٣٣، تحت تأثير - كما يقول - "الرواية البروليتارية" السوفيتية التى كان قد بدأ نشرها فى ترجمة فى بعض دور نشر ساو بولو ، وبينما كان يبحث عن الأدوات الروائية التى تسمح له بوصف بؤس الفلاحين والطبقات الشعبية فى منطقة "نوردست" البرازيلية، ظل مخلصًا لتقاليد المدرسة الطبيعية الجديدة الموروثة من الرواية البروليتارية: "كان الحدث المصيرى بالنسبة لنا ، هو ثورة ١٩٣٠ ، التى مثلت اهتمامًا خاصًا للواقع البرازيلى لم يتوفر لدى الحداثة، ومثلت كذلك معرفة بالشعب كانت لدينا نحن ولم تكن لدى الكتاب الحداثيين على الإطلاق(٨٧)"، وأراد أن يدخل فى البرازيل ثورة أدبية تكون فى الوقت نفسه، وبصورة وثيقة، ثورة سياسية: "لم نكن نريد لأنفسنا أن نكون حداثيين ولكن حديثين: لقد كافحنا من أجل أدب برازيلى يتسم - مع كونه برازيليًا - بالطابع العالمى، ومن أجل أدب يتم ادماجه فى اللحظة التاريخية التى كنا نعيشها، ويستوحى من واقعنا بغية تحويله(٨٨)"، ومن ثم رفض آمادو اختيارات الحداثة البرازيلية التى بدت له بوصفها علامات أدب "برجوازى" كما بدت له ثورتها الشكلية مفتعلة لافتقارها إلى أصالة" شعبية"، "إن لغة ماكونايما لغة مصطنعة ، فهى ليست لغة شعب [..] ، فقد كانت الحداثة ثورة شكلية، ولكن من الناحية الاجتماعية لم تأت بالكثير (٨٩)"، وكلنا يعلم أن سينج قد هوجم بنفس هذه الألفاظ فى دبلن فى بداية القرن العشرين، واتهم بتقديمه على المسرح لغة شعبية مزيفة: فقد تم رفضها بوصفها غير سليمة من وجهة نظر المعايير القومية وبوصفها غير مقبولة من وجهة نظر تمثيلات الشعب السياسية .

وتعد حالة البرازيل إحدى الحالات التى تدل على أن انفصالاً لغويًا يؤكده الكتاب - بما فى ذلك داخل اللغة نفسها - يمكن أن يؤدى إلى استقلال أدبى (وقومى) ، وهذا البعد يسمح بعرض فعلى "للاختلاف" المطالب به بوصفه هوية قومية، وتمثيله ، ونجحت البرازيل فى فرض وجودها الأدبى المستقل منذ الانشقاق عن "الحداثة" فى

العشرينيات، وهو انشقاق تم تبديله - وبصورة ما تدعيمه سياسيًا - بصراعات لغوية مستمرة حتى إنها أضفت عليها بطريقة ما الشرعية : وارتكزت المطالبة بلغة برازيلية مختلفة فى ذاتها عن اللغة البرتغالية - بما فى ذلك من الناحية الإملائية - بصورة كبيرة على هذا الانقلاب الذى أثر بطريقة مستدامة (فى النثر وفى القاموس) على قواعد اللغة المكتوبة ، وبهذا المعنى ، تعد الشفاهية - ومن ثم الحرية- التى ابتكرها - مرة ثانية - أندراد فى ماكونايما أحد أهم مراحل الاعتراف بنوعية لغوية وثقافية للبرازيل .

اللغة المهجنة السويسرية :

تقرب المطالبة بالشفاهية (الشعبية) كأداة للتحرر والنوعية الأدبية بين الكتاب الذين يباعد بينهم كل شىء تقريبًا: وبرغم التواريخ الأدبية المختلفة، يحتل الكتاب مواقف جد متقاربة فى الحيز الأدبى العالمى ، ولذلك يمكننا المقارنة الحرفية بين منشورين أدبيين يطالبان باستخدام أدبى للغتين شعبيتين وتحويلهما: أحدهما لهجة إقليمية والأخرى لغة مهجنة ، وصدر هذان المنشوران عن كاتبين يخضعان لسيطرة الحيز الأدبى الفرنسى بطريقتين متميزتين وأكدا اختلافهما وذلك بفاصل زمنى يتعدى السبعين عامًا ، والكاتب الأول، سويسرى يتحدث باللغة الفرنسية، وينتمى إلى بلد يقع تحت سيطرة أدبية (لا سياسية) للحيز الأدبى الفرنسى، وهو إقليم فود، حيث لم يكن من الممكن تشكيل تراث أدبى بسبب إلحاق كل الإنتاج الأدبى حتى ذلك الحين بالإنتاج الفرنسى ، والأمر يتعلق براموز الذى نشر - كما قلنا - "علة وجود(٩٠)" (Raison d'être)، العدد الأول من سجلات فود، فى عام ١٩١٤ والآخرون من جزر أمريكا الوسطى، منبثقون عن حيز أدبى آخذ فى الظهور، غير مستقل سياسيًا ظل طويلاً تحت السيطرة الاستعمارية وهى جزر المارتينيك. وقد نشر جان برنابيه وباتريك شموازو ورفائيل كونفيان "إشادة بتهجين اللغة" (Eloge à la Créolité) عام ١٩٨٩، بعد خمسة وسبعين عامًا من صدور منشور راموز .

وبعد فشل راموز فى الحصول على الاعتراف به بوصفه كاتبًا فى باريس، عاد إلى وطنه الأم وتعلق بتأسيس "اختلاف" فودى ، ومن جانبهم أكد كتاب جزر أمريكا الوسطى هوية "مهجنة" للوقوف فى مواجهة المعيار الأدبى الفرنسى والثورة الشعرية والأدبية الزنجية التى أعلنها شقيقهم الأكبر - آميه سيسرير Aimé Césaire - وتمثل أول

عمل جماعي لهم في "دفع الوصمة المرتبطة بصورة طبيعية بلغة بلادهم الشعبية والمطالبة بما تم إدانته بوصفه إقليميًا وغير صحيح كاختلاف إيجابي ، ويؤكد راموز – شأنه شأن شموازو وكونفيان وبرنابيه – أن اللهجات الإقليمية واللغات المهجنة ظلت لفترة طويلة لغات غير مكترث بها ويسخر منها في المقام الأول الذين يتحدثونها، وهم ضحايا فرض معايير الفرنسية، كما ظلت هذه اللغات مادة للكاريكاتير: "الهرطقة القودية" و"الزنجي الصغير"، وكتب راموز: "إن لهجتنا الإقليمية التي تتميز بمذاقها الخاص بالإضافة إلى سرعتها ووضوحها وصلابتها وقوتها – وهي المميزات التي تنقصنا عندما نكتب "بالفرنسية"– هذه اللجهة الإقليمية لا نتذكرها إلا في الكوميديا الصارخة أو في التمثيليات الهزلية، كما لو كنا نخجل من أنفسنا[٩١]".

وأرادت هذه المجموعة من الكتاب أيضًا تأسيس لغة مكتوبة، وهذا يعني تقنين نحوي ووجود أدبي للغة شعبية لم يكن لها حتى ذلك الحين إلا وجود شفاهي [٩٢]. ويكتب راموز: "أواه يا أيتها اللجهة، أنت موجودة في كلماتنا، وأنت التي تميزيننا ولكنك لم تدخلي بعد في لغتنا المكتوبة .. فأنت موجودة في حركتنا وفي هيئتنا [٩٣]"، وأعلن كتاب جزر أمريكا الوسطى عن ضرورة: "اكتساب اللغة المهجنة في نحوها وصرفها ومفرداتها [..] ، وكتابتها الملائمة (رغم كونها بعيدة عن العادات الفرنسية)، وفي نبراتها ، وفي نغماتها وفي روحها [...] ، وفي شعريتها [٩٤]".

وكما هو الحال – تقريبًا– في كل أنحاء العالم في فترات تشكيل الآداب وتأسيسها، يتمثل العمل الأول في استعادة ملكية الثقافة الشعبية الشفاهية، وأكد أدباء جزر المارتينيك في بداية منشورهم: "لا يوجد أدب لجزر أمريكا الوسطى بعد ، نحن في حالة ما قبل الأدب[٩٥]" ، ولذا أصبحت الشفاهية واللجوء إلى الثقافة الشعبية الشفاهية قاعدتي هذا الأدب الجديد: "تمدنا الشفاهية بالقصص والأمثال وأغاني الأطفال والأغنيات .. إلخ" ، ولذا فهي ذكاؤنا، وقراءتنا لهذا العالم [..] نعم للرجوع إليها، أولاً لإقرار هذه الاستمرارية الثقافية (المقترنة بالاستمرارية التاريخية التي تم إحياؤها) والتي تواجه بدونها الجماعة صعوبة في تأكيد ذاتها .[..] ، الرجوع إليها ببساطة بغية استثمار التعبير الأصلي لعبقريتنا الشعبية [..] وباختصار، سنصنع أدبًا لا يخرق على الإطلاق متطلبات الكتابة الحديثة ويضرب بجذوره في تمثيلات شفاهتنا التقليدية" [٩٦].

وكان الأمر بالنسبة لراموز يتعلق باستعادة "حقيقة" اللغة الشعبية الفودية، وبوصفه مؤسساً "لأسلوب" جديد "منبثق" عن بلد وعن مشهد، طالب راموز بنقل أدبي لاستخدام حقيقي وشعبي للغة الفودية، وتتمثل الثورة الأسلوبية التي قام بها في العشرينيات – والتي يرجعها التاريخ الأدبي إلى سيلين وحده – في إعطاء الكلمة "للشعب" في الخيال الروائي وفي منحه وضع الفاعل المتكلم، أو بالأحرى الراوي في سير أحداث الرواية ، وفي كتبه لا يتم صياغة الحديث الشعبي بطريقة موضوعية في حوار فحسب بل يتم دمجه في السرد نفسه ، ويتطابق ما سبق – فيما عدا الوضع السياسي – مع المحاولة الشكلية واللغوية والجمالية والاجتماعية التي ابتكرها مرة أخرى الروائي جيمس كيلمان في اسكتلندا في الثمانينيات ، ويشرح راموز تقنيته الاختيارية في خطاب لكلوديل Claudel لخص فيه مسألة البعد الأدبي عن اللغة الشعبية: ".. بحجة الرواية، لا يكترث عدد كبير من المؤلفين بالشعب ولكن يثنى عليه (أو ما تبقى منه) وعلى لغة هذا الشعب التي تعد أهم شيء عنده؛ لأن كل شيء ينبثق عنها ويدخل فيها وهي منزهة عن النسيان، ولكن لا يستخدمها خريجو السربون إلا بين علامات تنصيص، أي لا يمسونها إلا بحذر شديد(٩٧)".

ويشترك راموز وكتاب المستعمرات في رؤية خاصة "بصغر شأن" بلادهم، تأخذ عند راموز شكل إعادة تقييم لا البلد فحسب ولكن المشهد كله ، وكتب "إنه لجد صغير، بلدنا، ولكن هذا أفضل ، فأنا أسيطر عليه كله ، وبنظرة واحدة، أحصيه [..] ، وبالنظر إليه هكذا – كله – بنظرة واحدة، أصل بسهولة إلى فهمه، وفهم "نبرته"(٩٨)، وشخصيته، وبعد ذلك فإن ما يتبقى، لا يسعني إلا عدم الاكتراث به" (٩٩) ، ويقول كتاب جزر أمريكا الوسطى : "عالمنا، رغم صغره، كبير في ذهننا، لا ينضب في قلبنا ولنا، وسيشهد دائماً على الإنسان" (١٠٠) ، ويعد تأكيد قيمة ذاتية لبلد وشعب، مزدرين ومجهولين وخاليين من أي موارد أدبية، طريقة للصراع ضد المعايير التي أسستها المراكز وطريقة للمطالبة بحق الوجود والمساواة الأدبية ، ويتعين بهذه الطريقة فهم رغبتهم المشتركة في تحويل الأشياء والكائنات المتواضعة إلى أشياء أدبية مشروعة، مثل فلاحي راموز ، كما أكد كتاب المستعمرات بنفس المعنى أن الأدب الذي "سيبتكرونه" ، "يضع مبدأ عاماً : اتسام أي شيء في العالم بالصغر والفقر ؛ وعدم الجدوى والسوقية ؛ وعدم القدرة على إثراء مشروع أدبي" (١٠١).

والتقى راموز وكتاب اللغة المهجنة على أرض مناهضة التنظير، وكتب الدعاة إلى لغة مهجنة ، "كان الإرهاب العادى يدعم التنظيرية المتميزة ، وكان كل منهما غير قادر على إنقاذ أقل أنشودة من النسيان ، وهكذا ظل عالمنا- المحفوظ فى ورع تعقلي- مقطوعًا عن جذور شفاهيتنا"(١٠٢)، ونجد عند راموز اختيار "الحساسية" والمشاعر، والعودة إلى الأشياء، فى مواجهة أكاديمية النصوص واللغة: "ولكن ألن ننفصل أخيراً عن طابعنا الفكرى، إذا كان ذلك هو اسمه - كما أعتقد - ونترك الزمام للفطرة ؟".

كما أكدوا رفضاً مماثلاً للإقليمية ، ودفاعاً منهجيًا عن الاتهام بالانغلاق على الذات ، وكتب راموز : "يتحدث الناس كثيراً فى هذه الأيام عن "الإقليمية"، وليس لدينا أى قاسم مشترك مع هواة "الفولكلورية" هؤلاء ، والكلمة - كلمة أنجلو ساكسونية - تبدو لنا كريهة مثلها مثل الشيء ، فعاداتنا وتقاليدنا وعقائدنا وأزياؤنا [..] كل هذه الأمور الصغيرة، التي لفتت حتى الآن وحدها انتباه المتحمسين لأدبنا، لن تكون بالنسبة لنا دون أهمية تذكر- فحسب - ولكنها ستبدو لنا موضوعًا للشك بصفة خاصة [..] ، فالشيء الخاص لا يمكن أن يكون بالنسبة لنا إلا نقطة انطلاق، فإننا لا نتجه إلى الخاص إلا من منطلق حبنا لما هو عام وللوصول إليه بصورة أكثر أمانًا" (١٠٣) وحتى وإن أنكر - وفقًا لبلاغة النفى - وكتب يقول: "فلننح جانبًا أى تطلع إلى "أدب قومى": فهو طموح مغالى فيه وفى نفس الوقت غير مرض ، طموح مبالغ فيه لأنه ليس هناك ما يطلق عليه أدب قومى إلا عند وجود لغة قومية والحق إننا لا نملك تلك "الفروق البسيطة الخارجية" (١٠٤) ولكنه اعتزم المطالبة بحدود تم الإشارة إليه بها بوصفها علامة أدبية ، ليجد موقفًا يسمح له بابتكار وضع جديد وتجنب البديل المتمثل فى الإلحاقية الخالصة والمجردة (التحول إلى فرنسى) أو العدم (أن تكون سويسريًا ومهمشًا بوصفك "إقليميًا") ، وأعلن شموازو وبرنابيه وكونفيون : "نحن نرد انحرافات المحلية أو المركزية التى يبدو أن البعض يراها ، ولا يمكن أن يكون هناك انفتاح حقيقى على العالم دون إدراك مسبق ومطلق لما يشكلنا"(١٠٥)، ومعتبرين ضرورة بلوغ العالمية نوعًا من الخضوع الإضافى للنظام الفرنسى، فقد صادروا تشكيل "تنوع"، يكون نوعًا من العمومية الموائمة مع المناطق البعيدة عن المركز على المستوى العالمى : "سوف يسخر أدب المستعمرات من العالمية الكونية ، بمعنى هذا الانحياز المقنع إلى القيم الغربية [..] ، وهذا الاستكشاف لخاصياتنا يعيد إلى طبيعة العالم [..] ، ويضع فى مواجهة العالمية الكونية - وهى فرصة العالم المكسور المكافىء - التناغم الواعى للتعددية المحفوظة: وهو التنوع(١٠٦)

وتظهر القراءة المشتركة للمنشورين البديهية التى كان من الممكن أن تغفلها دراسة منفصلة وهى: أن راموز وروائيى المستعمرات رغم وضعهم فى مواقف تاريخية مختلفة تماماً- وفى عوالم أدبية لا يمكن مقارنتها ظاهرياً- أدوا إلى انفصال جمالى يعلن عن نفسه بنفس المصطلحات تقريباً ويستخدم نفس الأدوات ، ومع ذلك يتعين الإشارة إلى بعض الفروق والتباينات لإظهار التماثلات بصورة أفضل .

والاختلاف الأول بين المنشورين هو الاختلاف الذى يفصل السيطرة الأدبية الخالصة - ولكن أقل عنفاً وإلزاماً من الناحية الرمزية - التى تتكبدها سويسرا الفرانكوفونية عن ا لسيطرة السياسية التى تتم ممارستها على جزر الماريتنيك والتى تنبع منها السيطرة الأدبية ، وبتعبير آخر: فإن راموز يسعى إلى إضفاء الشرعية على تحرر أدبى من خلال المطالبة - وبصورة جزئية - بخلق لغة شعبية - أدبية ، أما الآخرون فقد سعوا إلى الهروب من وطأة وضع اليد السياسية - الأدبية وإلى رفض بديل سياسى عنيف .

والتباين الكبير الثانى يتمثل فى أهمية الموارد الأدبية ؛ فمنذ الثورة الزنجية التى أعلنها سيزير والتى تم الاعتراف بها وإقرارها فى المركز، تشكل تاريخ حقيقى لأدب أمريكا الوسطى، أى تراث أدبى خاص، واستندت الحركة التى يطلق عليها "حركة التهجين" من ثم على تاريخ أدبى وسياسى: واعتمد تأكيدهما الأدبى على صراع نوعى واعتراف تاريخى مكتسب على الصعيد العالمى .

وعلى عكس راموز، الذى ابتكر وضعه اعتباراً من العدم (أو ما شابه)، دون الاقتداء بنموذج قومى (إقليمى) موجود من ذى قبل، ومن ثم دون أى رأسمال - لم يستطع الارتكاز على تاريخ أدبى داخلى حقيقى وكتب : "وذلك هو كشف الحساب الحزين [بداية]، الذى عدنا إليه ، فلم يكن هناك أى مثال أو أى يقين ، لم يكن هناك أى نموذج بين الناس حـــــولنا ، أو أى نموذج من خلفنا ، لم يكن فى استطاعتنا إغفال أن كل من حاولوا إظهار بعض الحيوية فى هذا البلد لم يظفروا بنجاح حقيقى أو بتأكيد أنفسهم إلا بعد عبورهم الحدود، بعد إنكارهم لنا أو ببساطة أكبر بعد نسيانهم لنا"(١٠٧).

واعتباراً من اتخاذ المواقف الأصلية ، تطور خط سير الأعمال والكتاب بنفس الطريقة ، فعلى الرغم من فارق زمنى يتعدى الخمسة وسبعين عاماً ، كان لهذين

المنشورين نفس الأثر على مؤلفيهم : فبدلاً من خلق تباعد حقيقي وانفصال نهائي عن المركز الذى – لأول وهلة – رفضوا – أو أكدوا رفضهم – شرعيته، سمح لهم إعلان الاستقلال – بطريقة عجيبة – برؤية المحافل الباريسية لهم وإقرارها إياهم ، فقد نشر برنار جراسيه Bernard Grasset بعد ذلك بعشر سنوات أعمال راموز مما سمح له بالحصول على الاعتراف الفرنسي والدولي ، وشكل اتخاذ هذه المواقف فى المجال اللغوى مادة لمناقشة نقدية حادة: وظهر فى ١٩٢٦ كتاب "مع أو ضد س. ف. راموز" (Pour ou contre C. F. Ramuz) الشهير، الذى اتهم فيه "بالكتابة السيئة".

وبطريقة مماثلة، حول النقد الفرنسي ما تصوره المتحدثون باسم "حركة التهجين" بوصفه انفصالاً لغويًا وسياسيًا إلى مجرد ابتكار ، وتم الاعتراف بهم فى المركز مقابل مواءمة باريسية جديدة لإشكاليتهم ، وتم تحييد رغبتهم فى تأكيد "سياسة أدبية" بدخولهم فى فئة "أدب فرنسى" ، وكان "اكتشاف" باريس لرواية من أمريكا الوسطى، وظهرت حتى فى الأوساط الأكثر محافظة للجمالية الروائية – لجنة حكم جونكور – بمثابة الفرصة لا لقبول البعد "التهجينى" الخالص لهذه الكتابة، ولكن للاحتفاء بعظمة وعبقرية اللغة القومية، وبنجاح وانتصار الكتاب المنبثقين عن الاستعمار على نموذج إنجلترا ، ولم يتحدث بعد ذلك كونفيون أو شموازو، كما فعلا فى بداياتهما، عن الكتابة باللغة المهجنة والنشر فى بلديهما ؛ فقد انتقلوا من دور النشر الكاريبية إلى أكثر الناشرين نفوذًا فى باريس، واستخدموا لغة فرنسية مهجنة يتسنى لكل الناطقين بالفرنسية قراءتها.

ويبقى – كما نرى – أن هذه الرغبة فى فرض الذات عن طريق المطالبة باختلاف لغوى داخل لغة أدبية كبيرة يعد أحد طرق قلب النظام الأدبى ،.أى – وبطريقة لا يمكن فصلها – لإدانة النظام الجمالى ، والنحوى ، والسياسى ، والاستعمارى ، .. إلخ .

الهـوامـش

(1) Cf. Louis - Jean Calvet, la guerre des langues et les Politiques linguistiques, Paris, Poyot, 1987.

(٢) حول تعقيد الموقف اللغوى فى أفريقيا الفرانكفونية وآثاره الأدبية .

(3) Cf. Bernard Mouralis, notamment chapitre IV. 11 ,Le problème linguistique , littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature negro - africaine d'expression française, Paris, Honoré champion, 1981, p. 131-147.

(4) Abdellâtif Laâbi, la Quinzaine littéraire, 16 - 13 mars 1985 .no. 136 .p. 51.

(5) Albert Memmi, Portrait du Colonisé, Précédé par Portrait du colonisateur, Paris, Corréa, 1957 .réédité Gallimard, 1985 p. 126 (Préface de J. P. Sartre).

(6) 1900 - 1968 devenu togolais en 1940 .Cité par Alain Ricard, littératures d'Afrique Noire. Des langues aux livres, Paris, CNRS Éditions -Kartala, 1995 .p. 156.

(7) Cf. K. Yacine. 'Toujours la ruée vers l'or .'op. Cit., p. 132.

(8) N. Farah, Territoires, Paris, le Serpent à plumes, 1994, p. 312 - 313 (trad. Par J. Bardolph).

(9) N. Farah, 'l'enfance de ma schizophrénie .'op. Cit., p. 5 - 6 .Je souligne.

(10) A. Rivoallan, littérature irlandaise contemporaine, Paris, librairie Hachette, 1939 .p. VII -VIII.

(11) Njabulo Ndebele, 'Quelques réflexions sur la fiction littéraire .'les temps modernes, no. 479 - 481 .Juin-Août 1986m , p. 374 - 389 , La nouvelle littérature sud -africaine ou la (redécouverte de l'ordinaire), Europe, no. 708 .avril 1988 .p. 52 - 71.

(12) Njabulo Ndebele, Fools, Paris, Complexe, 1992 (trad. Par J. -P. Richard).

(13) Jean Amrouche, 'Colonisation et langage", un Algérien s'adresse aux Française ou l'histoire de l'Algérie par les textes, Tassadit Yacine (éd.), Paris, Awal - L'Harmattan, 1994 .p. 332.

(14) Cité par. M. Dib., 'Le voleur de feu , 'op. Cit., p. 15.

(15) J. Amrouche, op. Cit., p. 329.

(16) S. Rushdie, op. Cit., p. 28.

(17) Ibid. Les analystes des littératures africaines notent cependant que, d'une façon générale, dans les pays soumis au régime colonial britannique, la relation des écrivains avec la langue coloniale semble moins tendu que dans les pays colonisés par la France et que la question du choix de la langue a été vécue de façon moins

dramatique. En laissant un plus grand espace à l'éducation indigne, en insistant sur la prise en charge, par les communautés elles -mêmes, de leur éducation, elle a permis à une production islamique en haussa, par exemple, de se déployer ou elle encourage une nouvelle production en kiswahili. Ce la dit, la situation est très nuancée, et l'on trouve de nombreux issus d'anciennes colonies britanniques qui (se) posent la question du choix de la langue. Cf. A. Richard, litteratures d'Afrique noire, op. Cit., p. 152 - 162.

(18) Mais aussi par exemple par Janheinz Jahn, Manuel de littérature negro - africaine, Paris, Resma, 1969 .p. 229 - 230.

(19) Shakespeare, la Tempête, acte I, scène II,œuvres complètes, Paris, Gallimard 1959 .t. II, p. 1485 (trad. Par p. Leyris et E. Holland).

(20) Richard Boudjedra qualifie la littérature algérienne dans son ensemble, malgré quelques grandes exceptions comme kateb Yacine de "littérature d'instituteurs". Entretien avec l'auteur, novembre 1991 .Liber, mars 1994 .No. 17 .p. 11-14. Cf. Infra, p. 364 - 365.

(21) S. Rushdie, Patries imaginaires, op. Cit., p. 86 .Rushdie souligne aussi que l'hégémonie de l'anglais, devenu " - la langue internationale" n'est plus seulement -et peut -être même pas d'abord - le fait de l'héritage britannique. C'est aussi la langue de l'Amérique, désormais le pays le plus puissant du monde. Cette ambiguïté permet d échapper à la seule domination britannique et entretient l'ambivalence entre la langue anglaise et la langue mondiale, entre une nouvelle littérature issue des "hommes traduits" et une culture internationale dénationalisée.

(22) Ibid., p. 87.

(23) Ibid., p. 28.

(24) Ibid., p. 81.

(25) A. Ricard, op. Cit., notamment p. 151 - 172.

(26) Cf. Bernard Magniez, entretien avec Ahnadou Kourouma, Notre librairie, avril -Juin 1987.

(27) Dans des cahiers de Barbarie animés par Jean Amrouche et Armand Guibert.

(28) Paris, PUF, 1948.

(29) Paris, Denoël et 1972.

(30) Entretien avec l'auteur, op. Cit., p. 14.

(31) André Brink, Au plus noir de la nuit, Paris, Stock, 1976 (trad. Par R. Fougues Duparc).

(32) Je m'appuie ici sur une étude historique et littéraire de texte de Franz Kafka (à paraître) que j'ai menée par ailleurs et qui fournit les éléments de "preuves "historiques et analytiques nécessaires à la discussion critique.

(33) Cf. Claude David, "Notice" de l'Amérique [L'Oublié], Franz kafka, Oeuvres complètes, t. I, Paris, Gallimard, "Bibl. De la Pléiade", 1976 ,p. 811 .Claude David précise que l'Oublié signifie " :Celui dont on a perdu la trace".

(34) F. Kafka, lettre à Max Brod, Juin 1921 ,Oeuvres complètes, op. Cit., p. 1087.

(35) Dans le texte allemand, Kafka distingue trois façons de s'approprier la langue allemande, l'une est laut (avouée), une autre stillschweigend (tacite), la dernière n'est acquise qu'au prix d'un combat intérieur, d'une véritable torture de l'écrivain (selbstquâlerisch).

(36) F. Kafka, op. Cit., p. 1086 - 1087 .Je souligne.

(37) F. Kafka, Journal, op. Cit., p. 114 .

(38) E. Hobsbawm, Nations et Nationalisme depuis 1780 ,Paris, Gallimard 1992, p. 73 .

(39) Voir la distinction que Daniel Baggioni introduit entre la "normalisation", comme "établissement de la norme [..] qui concerne la capital ation symbolique nécessaire au consensus qui permettra sa diffusion et son adoption", et la "standardisation" qui concerne "l'œuvre des professionnels de la langue, grammairiens, philologues, écrivains "D. Baggioni, langue et Nation en Europe, op. Cit., p. 91 ..."

(40) A. Ricard, op. Cit., p.118.

(41) Caithaani Moutharabaine (1980) , traduit en swahili, puis en anglais par l'auteur en 1982 :Devil on the cross, Londres, Heinemann, 1982 .Cf. Supra, p. 316 - 317.

(٤٢) وهي ليست اللغة القومية الكينية، منذ ١٩٧١ أعلنت كينيا اللغة السواحيلية لغة وطنية وحيدة، وكانت الإنجليزية حتى ذلك الوقت تقاسم السواحيلية نفس المهمة.

(43) Ngugi wa Thiog'o, writers in politics, Londres, Heinemann, 1981 .cité par J. Bardolph, op. Cit., p. 163 - 164 .

(44) Salman Rushie, "la littérature du Commonwealth n'existe pas", Parties imaginaires, op. Cit., p. 19 .

(45) A. Ricard, op. Cit., p. 148 .

(46) Cf. D. Baggioni, op. Cit., p. 55.

(47) Cf. Supra, première partie.

(48) Henrik Stangerup, le Séducteur, op. Cit.

(49) Antonio Candido, op. Cit.

(50) Ibid., Howard S. Becker, "Introduction", p. 29 .

(51) E. M. Cioran, "lettre à Bucur Tincu, 29 décembre 1973", citée par Gabriel li-ceanu, op. Cit., p. 30.

(٥٢) لاحظنا من قبل إمكانية تشكيل حيز أدبي "قومي" مستقل نسبيًا في ظل غياب دولة بالمعنى السياسي البحت ، في بعض المناطق الواقعة تحت سيطرة سياسية وتتمتع باستقلال ثقافي قومي وتنمو بداخلها حركات داعية إلى القومية (أو الاستقلالية) الثقافية أو السياسية، مثل أيرلندا في نهاية القرن التاسع عشر، وقطلونيا اليوم والمارتينيك، يمكننا بالفعل وصف ظهور حيز أدبي مستقل نسبيًا.

(53) J. Benet, l'Automne à Madrid vers 1950 .op. Cit., p. 33 - 34 .

(54) Paris, Mercure de Paris.

(55) Milan Kundera, "la parole de kundera", le monde, 24 Septembre 1993, p. 44 .

(٥٦) وذلك بفعل أن هذه المناطق التي طالب المستعمرون لا المستعمرين بإستقلالها السياسي وأن علاقتهم باللغة لا تأخذ صورة إخضاع أو فرض ولكن إرث "مشروع".

(٥٧) الصراع، القومي جزئيًا، الذى دخله الكتاب المصريون في العشرينيات والثلاثينيات لفرض الواقعية الأدبية واللغوية في مجال الأدب ؛ ومن ثم اللغة العامية والشعبية، في مواجهة الترقية الجمالية للغة الفصحى ، يمكن وصفه بنفس هذه الألفاظ ووفقًا للمنطق ذاته .

(58) Patrick Chamoiseau, Jean Barnabé, Rafael Confiant, Eloge de la créolité, Paris, Gallimard. Presses universitaires créoles, 1989 .p. 18 .

(59) M. de Andrade, Macounaïma, édition critique, coordinateur Pierre Rivas, Paris, Stock Uneseo, CNRS, ALLCAXX, 1996 (trad. Par J. Thiériot).

(60) Cf. M. Carelli, W. Nogueira Galvåo, le Roman brésilien, op. Cit., p. 10 - 11 .

(61) Cf. Rager Bastide "Macunaïma visto par un Franeês", Revista do Arquivo municipal, no. 106 .Sao Paulo, jamrer 1946 .

(62) Oswald de Andrade, Anthropologies, Paris, Flammairion, 1982 .p. 259 (trad. Par. J. Thiériot).

(63) Gilles lapouge, "Préface", in Mario de Andrade, l'Apprenti touriste, Paris, la quinzaine littéraire -Louis Vuitton, 1996 .p. 13 (trad. Par M. Le Moing et M. P. Mazéas).

(64) Cf. Mario Carelli, "les Brésiliens à Paris de la naissance du romantisme aux avant - gardes", le Paris des étrangers, op. Cit., p. 287 - 298 .

(65) M. de Andrade, Lettre à Alberto de Oliveira, No.3 cité par Carelli et W. N. Galvao, le Roman brésilien. Une littérature anthropophage au siècle, op. Cit., p. 53.

(66) M. de Andrade, Macounaïme, op. Cit., p. 119 .

(67) Ibid., p. 116 - 117.

(68) Samuel Backet, "Dante ..Bruno", Vico ..joyce ."loc. Cit., p. 29 .

(69) M. de Andrade, l'Apprenti touriste, op. Cit., p. 165 .

(70) Vol. 2, Stuttgart, Strocker &Schroeder, 1924 .

(71) Cf. Telê Porto Ancona Lopez, "Macounaïma et Mario de Andrade", Macounaïma, op. Cit., p. 242 - 243 .

(72) Lettre à Souza de Oliveira du 26 avril 1935, cité par H. Riaudel, ibid., p. 300 .

(٧٣) كان بهذه الطريقة يناضل ضد أدب إقليمي، ذي أهمية كبيرة في البرازيل اعتباراً من أواخر القرن التاسع عشر.

(74) Cité par M. Riaudel, loc. Cit., p. 301 .

(٧٥) كنا يعلم أن بعد ذلك بقليل شرع جواو جيما رايس روز (١٩٠٨ - ١٩٧٦) بطريقة مماثلة، في رواياته في إثراء مفردات برازيلية قومية، عن طريق تحديد الألفاظ التي تدل على أنواع النبات والحيوان في سيرتاوا .

(76) M. de Andrade, Macounaïma, op. Cit., p. 54 .

(77) J. du Bellay, la Défense et Illustration de la langue Françoise, op. Cit., p. 172.

(78) M. Riaudel, "Toupi and not toupi, une aporie de l'être national", loc. Cit., p. 290.

(79) Cité par pierre. Rivas, "Réception critique de Macounaima en France", in M. de Andrade, Macounaima, op. Cit., p. 315 .

(٨٠) وعلى النقيض، قام مواطنه أسوالد دي أندراد، الذي قام بعدة أسفار إلى باريس، وسعى إلى التعريف بنفسه وإلى ترجمة أعماله ؛ ونجح في مقابلة لاربو، رغم تحذيرات ماتيلد بوميس Mathilde Pomès الذي كان يرى أن الأمريكيين اللاتينيين "أناس متعطشون إلى الشهرة الأوروبية"، وعرفه بالإضافة - إلى أعماله التي لم ينجح في مشروع ترجمتها - بالإنتاج البرازيلي الحديث ، وأهداه مجلد أعمال الروائي البرازيلي العظيم الذي عاش في القرن التاسع عشر.

(81) Machodo de Assis. Cf. Béatrice Mousli, Valery Larbaud, op. Cit., p. 378 .

(82) Cité par M. Riaudel, loc. P. 304 .

(83) M. de Andrade, Macounaïme, op. Cit., p. 35 .

(84) P. Rivas, "Modernisme et primitivisme dans Macounaïma", in M. de Andrade, Macounima, op. Cit., p. 11 .

(85) Cf. Angela Mac Robbie, "Wet, wet, wet", liber Revue internationale des livres, no. 24 ,Écosse, un nationalise cosmopolite Octobre 1995 .

(86) Duncan Mclean, "Jean Kelman interviewed", Edinburg Review no. 71 ,1985. Cité in Liber, no. 24 ,p. 14 .

(87) Edinbaurg, polygon, 1984 .

(88) Cf. Alfredc Almeida, Jorge Amado : Politica litterature, Rio de Janeiro, Campus, 1979 .

(89) Jorge. Amado, Conversations avec Alice Raillard, Paris, Gallimard, 1990, p. 38.

(90) Ibid., p. 20 .Je souligne.

(91) Ibid., p. 42 - 43 .

(92) Cf. Ramuz, Raison d'être, op. Cit.

(93) Ibid., p. 56 .

(94) Cf. Ramuz. Raison d'être, op. Cit., p. 55 .

(95) J. Bernabé, p. Chamoiseau, R. Confiant,Éloge de la créolité, op. Cit., p. 45.

(96) Ibid., p. 14 .

(97) Ibid., p. 34 - 36 .je souligne.

(98) Cf. Ramuz, Lettre à Paul Claudel, 22 avril 1925 .Lettres 1919 - 1947 .Etoy, les Chantres, 1959 .p. 174 - 176 .cité par j. Meizoz, 'le droit de mal écrire ,Actes de la Recherche en sciences sociales, no. 111 - 112 ,mars 96 .p. 106 .

(99) Cf. Ramuz, Raison d'être, op. Cit., p. 64 .

(100) J. Bernalé, p. Chamiseau, R. Confiant. Éloge de la créolité, op. Cit., p. 41.

(101) Ibid., p. 40 .

(102) Ibid., p. 35 .

(103) Cf. Ramuz, Raison d'être, op. Cit., p. 67 .

(104) Ibid., p. 68 - 69 .Je souligne.

(105) J. Bernabé, P. Chamoiseau. R. Confiant, Éloge de la créolité, op. Cit., p. 41 .

(106) Ibid., p. 51 - 53 .

(107) .Cf. Ramuz, Raison d'être, op. Cit., p. 43 .Je souligne.

الفصل الخامس

النموذج الأيرلندى

"منذ إنشاء السور – وكذلك قبل إنشائه – وحتى يومنا هذا، انصب اهتمامى فقط على تاريخ الشعوب المقارن ، وهناك بعض المسائل التى لا يمكن الوصول إلى لبها إلا بهذه الطريقة"

فرانز كافكا

عند بناء سور الصين

كانت الفترة ما بين ١٩٠٠ و ١٩١٤ هى فترة مدرسة دبلن: ييتس، ومور، وجويس، وسينج، وستيفيز ، وكان شعور هؤلاء الكتاب مناهضًا للإنجليزية [...] ، وكانت إنجلترا تمثل بالنسبة لهم بلد غير المثقفين ، وما كانوا غير قادرين على الكتابة باللغة الغاليّة تمثل هدفهم فى اكتشاف أى مزيج من الأنجلو – أيرلندية والفرنسية يمكن أن يقدم لهم قنبلة قادرة على قلب أحبار لندن من مقاعدهم الوثيرة .

سيريل كونولى

ما يتعين على عمله حتى لا أصبح كاتبًا

لا تقدم الصورة العامة "لعائلات الحالات الخاصة" التى رسمناها لتونا ، وهى مجموعة من الاستراتيجيات المتباينة لكتاب بعيدين عن مركز الحيز الأدبى العالمى ، كل تعقيد الواقع ، والأمر يتعلق ببساطة بإظهار المشكلات والتناقضات والصعوبات التى يواجهها كل المبدعين عن المركز للكتاب الذين لا يمكن تصورها، لانغلاقهم داخل مركزيتهم وكذلك إظهار مجمل هيكل التبعية العالمى المحبوسين بداخله لمن لا يملكون سوى نظرة جزئية عنه بسبب بعدهم عن المركز .

وكان من المفترض إعطاء كل مثال بطريقة متوازنة ومتتابعة ، ولما كان الوصف الدقيق لكل حيز أدبى مستحيلاً وبغية تجنب وصف معنوى للغاية ، أردت تحليل كلية المثال الأيرلندى الذى يصلح لأن يكون نموذجاً ، بالمعنى الأفلاطونى "لماكيت" أو "نموذج مصغر" ، وإعطاء فكرة لما كان يتعين عمله لتعليل كل حالة من الحالات الأخرى التى نتحدث عنها .

وتاريخ النهضة الأدبية الأيرلندية – التى استغرقت حوالى أربعين عاماً (ما بين ١٦٩٠ – ١٩٣٠) – سيسمح لنا بالفعل – على سبيل المثال – بعرض تنافسها الهيكلى بطريقة تاريخية ومكانية فى مجملها، وكذلك عرض مجمل المخارج التى ابتكرها الكتاب لمحاولة قلب نظام السيطرة: إذ تعد النهضة الأيرلندية تاريخ تمرد ناجح ضد النظام الأدبى ، وهذا التاريخ الذى تم إعادة تشكيله فى تماسكه يعد أيضاً مثالاً لنموذجنا المولد، لتقديمه كل الإمكانات وكل الحلول اللغوية والسياسية وكل الأوضاع – اعتباراً من استيعاب شو لحصانة جويس الدولية – وتقديمه نوعاً من القالب النظرى والعملى سمح بإعادة توليد مجمل التمردات الأدبية السابقة واللاحقة وفهمها، والتحليل المقارن للمواقف التاريخية والسياقات الثقافية شديدة الاختلاف [1] .

وترجع خاصية الحالة الأيرلندية إلى الفترة القصيرة نسبياً لعملية ظهور الحيز وتشكيل تراثه الأدبى فى شكل نموذجى ، فقد مر الحيز الأدبى الأيرلندى بالفعل، فى فترة بضعة عقود، بكل مراحل (وكل حالات) الانفصال عن الأدب المركزى، راسماً بذلك صورة مثالية للأمكانيات الجمالية والشكلية واللغوية والسياسية المطروحة داخل الأحياز البعيدة ، وهذا البلد – الذى تم تجميده فى وضع استعمارى فى أوربا تجاوزت ثمانية قرون – لم يكن يملك أى موارد أدبية خاصة عندما ظهرت أول مطالبات ثقافية قومية ، ومع ذلك فقد شهدت أيرلندا واحدة من أكبر الثورات الأدبية فى هذا القرن: ومن هنا يمكننا الحديث عن "المعجزة" الأيرلندية ، وتسمح حالة أيرلندا بفهم ، فى حركة واحدة الألسنية التزامنية أى البنيان الإجمالى لحيز أدبى فى وقت معين ، والألسنية التعاقبية، أى نشأة هذا البنيان وفقاً لعملية يمكن ملاحظتها ، مع بعض الفروق التاريخية التقريبية، بصورة شبه عمومية .

فمع المشروع المسرحى والشعرى ليتس، ومنفى جورج برنارد شو اللندنى، وواقعية أوكيسى ، ومنفى جويس القارى ، وصراع أنصار اللغة الغالية لنزع الطابع الإنجليزى عن أيرلندا، نجد أن الأمر يتعلق بأكثر من مجرد حالة فريدة ونوعية لتاريخ فريد، يأخذ صورة هيكل وتاريخ أدبى شبه عموميين ؛ وهكذا يمكننا استشعار الصورة

التاريخية "لاتصال" هذه الآداب الصغيرة بالسياسة كما حللها كافكا : فهناك علاقة غريبة ومعقدة بين السمة الجمالية والسمة السياسية، والعمل الجماعي لتراكم التراث الأدبي – وهو شرط لا غنى عنه للدخول في الحيز الدولي – والابتكارات الأدبية التي تشكلت تدريجيًا وسمحت بالاستقلال التدريجي لهذه الآداب الجديدة ، ومما لا شك فيه أن الأدب الأيرلندي هو أحد أكثر الانقلابات الناجحة في النظام الأدبي .

ييتس وابتكار التقليد

"ابتكرت" [٢] النهضة الأيرلندية (The Irish literary revival) أيرلندا ما بين ١٨٩٠ – ١٩٣٠ ، وبالعودة إلى الإرث الرومانسي الذي ناط بالكتاب مهمة بعث التراث الشعبي والقومي وتشكيل الأدب كتعبير عن "الروح الشعبية" ، التزمت مجموعة من المفكرين ، غالبيتهم من الأنجلو ساكسونيين – من بينهم ييتس وليدي جريجوري ، أدوارد مارتين ، جورج مور في البداية، ثم جورج راسيل وبادريك كولوم وجون ميلنجتون سينج (الذي قابله ييتس في باريس) وجيمس ستيفنز – بعملية "صناعة" أدب قومي اعتبارًا من الممارسات الشفهية : فقاموا بجمع القصص والأساطير الكلتية Cel-tique وكتابتها وترجمتها وإعادة صياغتها ، وبإضفاء الطابع الأدبي على قصص وأساطير شعبية وترقيتها عن طريق الشعر أو المسرح، أخذ مشروعهم الجماعي اتجاهين أساسيين: بعث وتقديم أبطال السلاسل السردية الكبيرة للتقليد الغالي الذي رفعت مكانته ليجسد الشعب الأيرلندي، والحديث المشترك عن طبقة فلاحين في قصيدة ريفية غزلية، كمؤسسة حافظة "للروح القومية" وأداة لعالم روحاني غالي ، وجسد كوشولان Cuchulain وديردر Deirdre تباعًا عظمة الشعب أو الأمة الأيرلندية ، والعمل الزائد لستانديش أو جرادي Standish O'Grady الذي نشر بصفة خاصة في لندن بين عامي ١٨٧٨ و ١٨٨٠ بعنوان "تاريخ أيرلندا: عصر بطولي" (History of Ireland: Heroic Period) ، كان أول فهرس أسطوري للكتاب "الداعين إلى إحياء اللغة الغالية" من خلال تكرارات ومعالجات مسرحية أو سردية [٣] : وهذه النسخة لأسطورة كوشولان كانت موضوعًا لأعمال أدبية عديدة، مشكلة هذه الشخصية كنموذج للبطولة القومية .

وكان أول نصوص ييتس عبارة عن قصص شعبية ترسم نوعًا من عصر ذهبي للغالية ، وساهم "الفولكلور وحكايات الريف الأيرلندي" (Fairy and Folk Tales of the Irish

(Peasantry (١٨٨٨) بصورة كبيرة فى نشر القصص الشعبى وترقيته فى أيرلندا: وتم نشر "تجوال أويسن" (The Wanderings of Oisin) عام ١٨٨٩، وسار كتاب "الكونتيسة كاثلين وأساطير وأغان متفرقة"(The Countess Kathleen and Various legends and lyrics) الذى تبعه "الغسق الكلتى" (وهو مجموعة من الدراسات والأوصاف) اللذان كتبا على التوالى فى ٩٢ و ٩٣ فى نفس هذا الاتجاه ، ونرى فى ذلك تجسيد النظرية التى تقول إنه فى الأحياز التى تفتقر إلى أى مورد أدبى ، يتجه الكتاب نحو تعريف شعبى للأدب وجمع الممارسات الثقافية الشعبية لتحويلها إلى رأسمال نوعى ويتم تعريف الأدب – فى المقام الأول – كمؤسسة حافظة للأساطير والقصص والتقاليد الشعبية [٤] .

وسريعًا ما اتجه ييتس نحو المسرح – شأنه فى ذلك شأن كل المفكرين المنشغلين بتأسيس أدب وفهرس قومى ، والحريصين أيضًا على تشكيل الجمهور فى بلد فقير: وبذل ييتس كل جهده – بين عامى ١٨٩٩ و ١٩١١ – لإنشاء مسرح أيرلندى ، تم تصوره كأداة مميزة لتنفيذ الأدب "القومى" وكأداة تربوية موجهة للشعب الأيرلندى ، وتأسيس المسرح الأدبى الأيرلندى الذى جمع حول ييتس كل من إدوارد مارتين Edward Martyn وجورج مور .George Moore ، وقدم فى ١٩٠٢ كاثلين نى هوليهان Cathleen ni Houlihan لييتس، ثم عمل ييتس بالتعاون مع جورج مور لكتابة رؤية مسرحية لقصة من سلسلة أوشيان القصصية "ديارمويد وجرانيا" .Diarmuid et Grania وفى عام ١٩٠٤ أنشئ المسرح القومى الأيرلندى فى الآباى ، وقدم مسرحيات لسنج وليدى جريجورى وبادريك كولوم، الذين أسهموا جميعًا فى التشكيل المعلن للأدب الأيرلندى : وهكذا استخدم سينج لغة جزر آران، وكتبت ليدى جريجورى – التى شاركها ييتس لفترة – مسرحيات بلهجة كيلتاتران [٥] ، وكان الهدف الصريح ، على الأقل فى الأوقات الأولى – لهذا الإبداع الأدبى الجماعى ، هو بناء أدب أيرلندى قومى جديد يمكن توجيهه للشعب ، وكتب ييتس فى عام ١٩٠٢ : " تعد حركتنا عودة إلى الشعب ، شأنها فى ذلك شأن الحركة الروسية فى بداية السبعينيات"، وكتب فى (الغسق الكلتى) : "يعد الفن الشعبى بحق أقدم أرستقراطيات الفكر [...] ، إنه التربة التى تضرب فيها كل الفنون بجذورها" [٦]. وبعد هذه المرحلة الأولى، التى تتسم بالجماعية ، لإنشاء هيكل أدبى قومى، أصبح ييتس فى دبلن نوعًا من تجسيد للشعر القومى ، وكان ييتس هو محرك النهضة الأدبية الأيرلندية وزعيمها، ومؤسس مسرح الآباى ، الذى سريعًا ما تحول إلى مؤسسة قومية ورسمية: وبفضل حركته الأدبية الافتتاحية ، أى بفضل هذا التراكم الأدبى الأول – استطاعت أيرلندا المطالبة بوجود أدبى خاص بها ، وبعد ذلك ، عام ١٩٢٣ – لتأكيد

كونه المؤسس "الرسمى" وبصفة خاصة لتأكيد الاعتراف "باختلافه" أى بوجوده الأدبى - حصل ييتس على جائزة نوبل للآداب.

بيد أن حداثة ييتس وتحفظه للأدبيين - على الأقل بعد انتفاضة ١٩١٦ - جعلا منه رمزًا مزدوجًا، فهو الأب المؤسس لأدب أيرلندى وفى الوقت نفسه كاتب قريب من الأوساط الأدبية اللندنية التى اعترفت به سريعًا ، ومنذ ١٩٠٣ ، قدم المسرح القومى الأيرلندى الشاب فى لندن برنامجه المكون من المسرحيات الخمس التى كان قد قدمها فى دبلن ، وسمح الإقرار الإجماعى للنقد ومساعدة نصير آداب أنجليزى لييتس باكتساب الشهرة التى ما كان النقد الدبلنى كفيلاً بتوفيرها له ، ولكنه أشار - من هذا المنطلق - إلى تبعيته لمركز طالب إزاءه - فى الوقت - نفسه، بتباعد ..

الرابطة الغالية ، وإعادة تشكيل لغة قومية

فى الوقت الذى رفع أول حرفيى النهضة الأيرلندية قيمة "التراث" الأدبى الأيرلندى - أى بصورة دقيقة أعطوه قيمة أدبية ، واقترحوا - بالإنجليزية - تأسيس أدب قومى جديد، سعت مجموعة مؤثرة من المنقبين والعلماء إلى دعم لغة قومية لإنهاء الوطأة اللغوية والثقافية للمستعمر الإنجليزى ، وكان الهدف المعلن للرابطة الغالية - التى أسسها بصفة خاصة عالم اللغويات البروتستانتى دوجلاس هايد والمؤرخ الكاثوليكى أيوين ماك نايل Eoin Mac Neill عام ١٨٩٣ - هو إلغاء الإنجليزية فى أيرلندا فى الوقت الذى يتم فيه طرد العساكر البريطانيين، وإعادة إدخال اللغة الغالية التى إنحسر استخدامها بصورة كبيرة منذ نهاية القرن الثامن عشر ، وبصفة عامة كان أنصار اللغة الغالية ، مثل باتريك بيرس - الذى قاد بعد ذلك تمردًا عام ١٩١٦ - أو بادريك أوكونير Padraic O'Conaire، من المفكرين الكاثوليك الذين كانوا أكثر التزامًا بالحركة السياسية والقومية عن المفكرين البروتستانت (٧) .

وكانت المطالبة اللغوية فكرة جديدة للغاية ، ولم يجعل منها أى زعيم سياسى قومى - لا أوكونيل ولا بارنيل - موضوعًا سياسيًا ، ومع ذلك - بينما نشأت الحركة الأدبية من خيبة أمل سياسيًا - كانت المطالبة الغالية نوعًا من تأسيس حركة استقلال ثقافى وحتى لو كانت هذه اللغة قد كفت ، على الأقل منذ بداية القرن السابع عشر - عن أن تكون لغة إبداع واتصال فكرى ، إلا أن أكثر من نصف الأيرلنديين ظلوا يتحدثونها حتى عام ١٨٤٠ ، وجعلت المجاعة الكبرى لعام ١٨٤٧ من هذه اللغة لغة

مهمشة، يمارسها حوالي ٢٥٠٠٠ فلاح من بين الأكثر فقرًا في البلاد ، واعتباراً من النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، أصبحت الأيرلندية "لغة الفقراء ، والعلامة البارزة لفقرهم" وأصبحت المطالبة اللغوية والقومية منذ ذلك الحين نوعاً من انقلاب القيم ومن الانقلاب الثقافي ولاسيما بعد قيام الزعماء السياسيين بحملة لتعلم الإنجليزية ، لغة الثقافة والحداثة التي من شأنها تهيئة هجرة الأيرلنديين إلى أمريكا .

وكان نجاح اللغة الغالية سريعًا حتى اضطر ييتس إلى إنشاء "تحالف دبلوماسي" مع الداعين إلى الغالية ، وسريعًا - في أكتوبر ١٩٠١ - قدم أول مسرحية باللغة الغالية "رباط من القش" (Le Cordon de Paille) التي اقتبسها دوجلاس هايد من قصة من فولكلور كوناشت . وشهد جويس - رغم تحفظاته - على نجاح الرابطة في ١٩٠٧ ، خلال أحد محاضراته التي ألقاها في تريستا ، بعنوان "أيرلندا ، جزيرة القديسين والحكماء": "لقد بذلت الرابطة الغالية كل ما في وسعها لإحياء هذه اللغة وعنونت كل الصحف الأيرلندية - باستثناء الأجهزة الاتحادية - أحد مقالاتها - على الأقل - باللغة الأيرلندية ، وتمت المراسلة بين المدن الكبرى بالأيرلندية، وتم تعليم اللغة في معظم المدارس الابتدائية والثانوية وفي الجامعات تم ترقيتها إلى نفس مرتبة اللغات الحديثة الأخرى مثل الفرنسية ، أو الألمانية ، أو الإيطالية ، أو الإسبانية ، وكتبت أسماء شوارع دبلن باللغتين ، ونظمت الرابطة حفلات موسيقية ومناقشات وأمسيات يستشعر خلالها الذي لا يتحدث سوى الإنجليزية بعدم ارتياح وكأنه سمكة خارج المياه، مفقودة وسط مجموعة من الناس يتحدثون بلهجات جشاء وحلقية [٨] .

ورغم وجود بعض الأعمال المكتوبة منذ هذه الفترة باللغة الغالية - ومن بينها عمل بادريك أوكينر الذي يعد أول رواية بالأيرلندية ، ونصوص باتريك بيرس - ظل الوضع الأدبي لهذه اللغة مزدوجاً . وفي ظل غياب ممارسة لغوية حقيقية وتقليد أدبي حقيقي - لم يتوقف طيلة ثلاثة قرون - وجمهور شعبي، اضطر الأيرلنديون الداعون إلى اللغة الأيرلندية القيام بعمل تقني لوضع معايير نحوية وإملائية والصراع من أجل إدخال اللغة الغالية في النظام المدرسي ، وجعلت هامشية واصطناعية الممارسة الأدبية للغة الأيرلندية الترجمة ضرورة، حتى إن الكتاب الذين كانوا يختارون الكتابة بالغالية وجدوا أنفسهم منذ البداية في موقف غريب: أما الكتابة باللغة الأيرلندية ومن ثم البقاء في وضع مغمور دون جمهور حقيقي، أو ترجمة أعمالهم إلى الإنجليزية، ونفي انفصالهم اللغوي والثقافي عن المحافل الإنجليزية ؛ ولذا وجد دوجلاس هايد نفسه في موقف جد عجيب ؛ ففي الوقت الذي كان يكافح فيه من أجل أدب قومي أيرلندي باللغة الغالية ،

أصبح بطريقة ما "مؤسس النهضة الأنجلو – أيرلندية" [٩] ، بمعنى الأدب الأيرلندى باللغة الإنجليزية ؛ وبالفعل ، فإن نصوصه – ومنها "تاريخ الأدب الأيرلندى" الذى يصف السلاسل الملحمية الكبيرة ويحللها ويعطى اقتباسات طويلة مترجمة، وكذلك ديوان مزدوج اللغة – أغاني حب كوناشت ((Love Songs of Connacht) كانت بمثابة الكتالوج الأسطورى لكل كتاب النهضة الذين لا يعرفون الأيرلندية ، وكانت مواقف ومعارك أنصار اللغة الغالية هى معارك ومواقف كل الكتاب القوميين الذين يختارون لغة قومية منفصلة عن لغة المستعمر: فالصراع من أجل فرض لغة "صغيرة" يرتبط بداية برهانات سياسية – قومية ، ويؤكد هذه الفرضية تشكوسلوفاكيا والمجر والنرويج فى نهاية القرن التاسع عشر ، وكينيا فى السبعينيات ، والبرازيل فى الثلاثينيات والجزائر في الستينيات ، ويتضمن هذا الصراع إرساء أدب يخضع هو نفسه للمحافل والمعايير السياسية ، ويعد فى الوقت نفسه لحظة أساسية فى تأكيد نوع من الاختلاف واللحظة الأولى فى تشكيل تراث نوعى .

ورغم كل شىء ، سمح "التخلص من الإنجليزية" فى أيرلندا، الذى دعت إليه الرابطة الغالية والرغبة فى إعادة تقييم اللغة القومية ونشرها بظهور معارضة لسطوة المفكرين البروتستانت وجمالياتهم على الأدب الأيرلندى الوليد ، وغير مجرد المطالبة بالغالية طبيعة الحوار الثقافى والسياسى ، فأخيراً أصبح من الممكن طرح أسئلة حول طبيعة العلاقة الثقافية التى تربط بين أيرلندا وإنجلترا ، وحول تعريف ثقافة قومية مستقلة، وحول العلاقة بين الثقافة القومية واللغة القومية : وكان الانفصال عن اللغة الإنجليزية هو مطالبة باستقلال ثقافي ورفض لخضوع النصوص (والمسرحيات) لحكم لندن ، بل والأكثر من ذلك، فإن المطالبة بالوجود غير المعروف للغة خاصة بأيرلندا ، يتعين ترقيتها باسم تشكيل ثقافة وأدب قوميين، سمح للكتاب الكاثوليك باستعادة ملكية القومية الأدبية وإدانة هيمنة ييتس والداعين إلى إحياء اللغة الغالية من الرعيل الأول – الذين كانوا فى غالبيتهم من البروتستانت – على الإنتاج والجمالية الأدبية الأيرلندية ، وكانت المطالبة اللغوية نوعًا من المزايدة باسم الأمة والشعب وسمحت برفض احتكار المفكرين البروتستانت للملكية الثقافية القومية .

واستمرت المناقشات حول المزايا المقارنة للخيارين الثقافيين – الإنجليزية أو الأيرلندية – لمدة طويلة، وأثرت بصورة عميقة فى كل مرحلة تأسيس الأدب الأيرلندى مخلدة الانقسام والمنافسة بين "الأيرلنديين الداعين إلى اللغة الأيرلندية" و"الأيرلنديين الداعين إلى اللغة الإنجليزية" [١٠] ، ولم يتم الاعتراف بالمجموعة الأولى إلا فى أيرلندا لممارستها نشاطًا أدبيًا مرتبطًا بالسياسة ، أما المجموعة الثانية فسريعًا ما تمتعت باعتراف عريض فى الدوائر الأدبية اللندنية .

ج . م . سينج . الشفاهية المكتوبة

برفض سينج البديل الحاسم (والسياسى أو المتسيس) للغالية أو الإنجليزية الذى وضع الكتاب الأيرلنديين أمام خيار صعب ، أدخل الكاتب فى مسرحياته - وهى المحاولة الأولى من نوعها فى أوربا - لغة فلاحى ومتسولى ومتشردى أيرلندا العامية ، وتقول مترجمته إلى الفرنسية وهذه اللغة الأنجلو - أيرلندية "المنتزعة من الأحاديث الممنوعة إلى الكتابة"، وهذه النوعية من "اللغة المهجنة" التى تمزج اللغتين، لم تكن "لغة إنجليزية سليمة ولا لغة أيرلندية سليمة ولكن ابتكاراً على حدود اللغتين" (١١) ، وشأنه شأن كل أنصار استقلال أدبى حقيقى يتحقق انطلاقًا من خلق لغة فى اللغة ، وابتكار لغة جديدة حرة تتسم بالجدة والحداثة والجرأة لمجرد رفضها تقاليد لغة مكتوبة جامدة وميتة وصعبة ، أسس سينج كتابة المسرح الأنجلو أيرلندى ، وبهذا الخيار ؛ رفض الانفصال بصورة جذرية عن الإمكانيات الشكلية التى تقدمها الإنجليزية ، دون الخضوع مع ذلك لمعايير وقوانين الأدب "الإنجليزى" ، وأكد ييتس على ما ينطوى عليه استخدام لغة ريفية كلغة للمسرح والشعر من طابع عدوانى وشجاع ، ولكن تم طرح مسألة الوضع الأدبى أو القومى للغة الشعبية التى بعثها سينج أدبيًا ومسرحيًا بألفاظ مبهمة ، ويفسر هذا اللبس جزئيًا الفضيحة التى حدثت عند العرض الأول لمسرحية "مهرج العالم الغربى" على مسرح الآباى : فقد أدينت سواء لزيفها - ومن ثم لعدم كفاية طابعها الواقعى - أو لكونها شديدة الواقعية والابتذال ، ومن ثم مناقضة للجمالية المسرحية التقليدية .

وكان سينج نفسه يتخذ موقفًا مناصراً للواقعية المسرحية المعتدلة، برفضه جمالية مالارميه وتجريده، وكذلك برفضه الإبسنية بوصفها نقداً اجتماعيًا ويقول: "لا يقدم أدب المدن الحديث لثروات إلا فى صورة سونيته أو قصائد نثرية أو كتاب أو اثنين معدلين بصورة تبقى بعيدة كل البعد عن المصالح العميقة والعامة للحياة ، فمن ناحية لدينا مالارميه وهيسمنس Haysmans اللذان ينتجان هذا الأدب ، ومن ناحية أخرى لدينا إبسن وزولا اللذان يعالجان واقع الحياة فى أعمال كئيبة وحزينة ، أما فى المسرح، فيجب أن يمتزج الواقع بالسعادة [...] الموجودة فقط فيما يحتويه الواقع من روعة وبدائية" (١٢) .

أوكيسى . المعارضة الواقعية

لم ينقد الداعون إلى اللغة الغالية فحسب خيارات ييتس الجمالية ، ولكن أدانها أيضًا الجيل الصاعد من الكتاب الكاثوليك الذين يتحدثون الإنجليزية، والمناهضون

للمسرح الشعرى وأنصار الجمالية الواقعية ، ومنذ البداية - عند إنشاء المسرح الأدبى الأيرلندى - واجه ييتس معارضة أنصار الواقعية المسرحية (المنبثقين عن الإبسنية) مثل إدوارد مارتين أو جورج مور ، وكان رحيلهما هو بداية نشأة المسرح القومى الأيرلندى ، وبالرغم من التأثير الكبير للجمالية الرمزية التى دعا إليها ييتس فى مسرح الآباى ، ظلت الازدواجية الجمالية هى القاعدة : ففى نفس وقت عرض أعمال ييتس قدم بادريك كولوم وليدى جريجورى أعمالاً وثيقة الصلة تمثيلية هزلية أو "كوميديا العادات" أو الدراما الريفية .

ثم اعتباراً من ١٩١٢ - ١٩١٣ - ولكن بصفة خاصة بعد التوقف الذى حدث عام ١٩١٦ ، بينما تباعد ييتس عن المسرح الدبلنى ليعتصم خلف دراما كهنوتية مستوحاة من النو Nô اليابانى الذى يختفى شعره بماضيه ووحدته - فرضت الجمالية الواقعية نفسها على مسرح الآباى ، وفى البداية وقف الجيل الجديد من الكتاب الكاثوليك فى مواجهة العالم الأسطورى والريفى لأصدقاء ييتس وتبنوا "الواقعية الريفية" : واستمرت مجموعة "واقعى كورك"، ولا سيما ت. س. مورى T.C. Murray ولونكس روبنسون Lenox Robinson ، التى أدارت لفترة طويلة مسرح الآباى ، فى الإنتاج الريفى ، ثم تحولوا - تحت تأثير شان أوكيسى Sean O'Casey - إلى الواقعية الحضرية ، التى تتسم بصورة أكبر بالطابع السياسى ، وكان ذلك فى المرحلة الفاصلة للتحول السياسى للفظ "الشعب" الذى يمكن أن نتتبع تطوره بصورة شبه تجريبية : ففى العشرينيات استمر المعنى الهيردرى القديم للكلمة، المتصل بالقيم القومية والريفية، ولكن بدأ تأكد ترادفه المطالب به للفظ "البروليتاريا"، المرتبط بالثورة الروسية وبتزايد سلطة الأحزاب الشيوعية فى أوربا ، مما حول البديهيات الجمالية الشعبية عن الهيردرية .

وفرضت أعمال شان أوكيسى فى أيرلندا هذا النمط الجديد للواقعية الشعبية ، والواقع أن شان أوكيسى من أصل بروتستانتى (١٣) ، ومن أسرة شديدة الفقر ، وهو من الناحية الاجتماعية والجمالية أقرب إلى الكاثوليك الأيرلنديين منه إلى البرجوازية البروتستانتية، وقد علم نفسه بنفسه وأصبح نقابياً نشطاً، وعضواً فى جماعة شبه عسكرية اشتراكية (الجيش الشعبى الأيرلندى) فى ١٩١٤ ، ومع ذلك استقال من هذه الجماعة فى نفس هذا العام وانسحب سريعاً ليكتب مسرحيات تحتفى بالقومية مع إظهار ازدواجية وخطر الأساطير البطولية والقومية ، ويعد أوكيسى أيضاً أحد أوائل الكتاب الأيرلنديين الذين أكدوا التزامهم الشيوعى (١٤) ، وكتب أول مسرحياته "ظل قاتل" ("The Shadow of a Gunman و"كاثلين تنصت لإين" Cathleen listens In)

فى ١٩٢٣ وحققت "جونو والطاووس" (Juno and the Paycock)) – التى قدمت فى العام التالى – نجاحاً عظيماً وأشاد بها ييتس بوصفها " أملاً جديداً وحياة جديدة للمسرح " وتعد مسرحية "المحراث والنجوم" (The Plough and the stars) التى تم إخراجها عام ١٩٢٦ – أى بعد ثلاث سنوات من استقلال أيرلندا – نقداً نافذاً وباسماً لأبطال المقاومة الأيرلندية المزيفين ضد الطغيان الإنجليزى ، وقد تحول عرض المسرحية إلى أعمال شغب مما أدى بشان أوكيسى إلى المنفى فى إنجلترا ، وتقدم المسرحية بصفة خاصة فتنة أعياد الميلاد عام ١٩١٦ ، وهو الحدث الذى تحول إلى الأسطورة المؤسسة للأسطورة القومية ، كما تدين المسرحية ارتجال الصراع الثورى ولاسيما وزن وتأثير الكنيسة الكاثوليكية التى كانت مستعدة لاستكمال مسيرة الطغيان الإنجليزى .

وعلى الرغم من الفضائح الهائلة التى أثارتها أعمال "مدرسة" أوكيسى ، فقد اتبعها السواد الأعظم من كتاب المسرح الأيرلنديين فى واقعيتها الحضرية والسياسية ، ويعد الانتقال من الرومانسية الجديدة – بوصفها إضفاء للطابع المثالى والجمالى على طبقة الفلاحين التى تم اعتبارها جوهراً للروح الشعبية – إلى الواقعية – التى اتسمت فى البداية بالريفية ثم ارتبطت بعد ذلك بالحضرية والحداثة الأدبية والسياسية – ونوعاً من تراكم لتاريخ الجماليات الشعبية وتتابعها .

وتظهر حالة أوكيسى الخاصة – وكذلك حالتا ييتس وسينج بصورة دقيقة، كما حاولت أن أشير – أهمية المسرح فى كل الآداب الآخذة فى الظهور ، ولكن فى هذه الحالة ، كما فى الحالات الأخرى، شكلت الجمالية واللغة والشكل والفحوى الملتزمة لكل من هذه الأعمال المقدمة موضوعاً لصراعات أسهمت فى توحيد الحيز مع تعدد المواقف ، واختار شان أوكيسى المسرح السياسى والشعبى والواقعى شأنه شأن جورج أمادو ، الذى اختار فى البرازيل فى الثلاثينيات رواية سياسية بروليتارية وأثر التعريف الاجتماعى لمفهوم "الشعب".

جورج برنارد شو ، الاستيعاب اللندنى

امتد الحيز الأدبى الأيرلندى خارج الحدود القومية شأنه فى ذلك شأن كل الأحياز الأدبية الوليدة والبعيدة عن المركز ، ولد جورج برنارد شو فى دبلن عام ١٨٥٦ ويعد أحد أعلام المسرح اللندنى ، وحصل على جائزة نوبل للآداب بعد حصول ييتس عليها

بعامين ، ويجسد شو المسار التقليدى والإجبارى للكتاب الأيرلنديين قبل ظهور حيز خاص بأيرلندا والمنفى فى لندن ، الذى يعد بصورة بديهية - اعتباراً من نهاية القرن الماضى - خيانة للقضية الوطنية الأيرلندية .

وينضم شو بقوة إلى نفس زمرة المهتمين بإحياء التراث الأيرلندى حتى إنه يشير بوضوح - باسم العقل - إلى معارضته للاعقلانية ييتس الفولكلورية والروحانية ؛ وكذلك لمشروع جويس الروائى المعادى للتقاليد ، واتخذ شو موقعاً متوسطاً بين القيم القومية الأيرلندية أو الداعية إليها ، وهكذا تعد مسرحية "جزيرة جون بول الثانية" ١٩٠٤ مسرحية مناهضة للييتسنية ، ولكن عارض شو بنفس القدر -ج وبطريقة ناظرية - مشروع جويس الأدبى وأشاد بطريقة أقل ما يقال عنها إنها مزدوجة المعنى "بعوليس" فى خطاب موجه لسيلفيا بيتش فى عام ١٩٢١ ، التى كانت قد طلبت منه المشاركة فى اكتتاب حتى يتسنى نشر الكتاب قال فيه: "السيدة العزيزة قرأت عدة مقتطفات من أعداد عوليس ، إنه وصف مقزز، ولكن دقيق للحضارة .[...] ، ربما تجدين فيه فناً [...] ، ولكن رأيى الشخصى يتمثل فى أنه واقعى بصورة كريهة" (١٥) ، ولا يرفض شو بهذه الطريقة رفع صفة واقعى إلى مرتبة الفن ، الذى يرى تناقضه مع المتطلبات الأدبية ، ولكنه يرد الفائدة الأدبية النوعية التى كان يجب أن يراها فيه بوصفه أيرلندياً .

ولكن شو اعترف بضرورة المطالبة القومية الأيرلندية وشرعيتها، ولم يكف عن التأكيد على فقر وتأخر أيرلندا عن أوربا كلها على الصعيدين الاقتصادى والفكرى ، ويبرر رفضه المزدوج للأمبريالية الإنجليزية وللقومية الأيرلندية عازياً إلى إنجلترا آلام أيرلندا ، ورفض اعتبار "اختلافه" القومى شعاراً، وحوله إلى عقيدة اشتراكية مناوئة ، وكان النقد الاجتماعى والسياسى فى مسرحه نوعاً من تأكيد تجاوز التناقض السياسى ، ورفض جورج برنارد شو الانغلاق داخل الإشكاليات القومية والداعية إليها والتى تضفى الطابع الريفى على الإنتاج الأدبى ، ورسم كل ما وصفه بمثابة تأخر تاريخى لأيرلندا، وتأخر فكرى لهذا البلد الجامد فى مطالبته بالاستقلال الحدود الدقيقة لما اعتبره الموطن الوحيد لأدب اللغة الإنجليزية : لندن ، ومثل الانضمام إلى المركز بالنسبة له تأكيداً لحرية جمالية وتسامح نقدى لا يمكن أن تسمح به سوى عاصمة قومية "صغيرة" مثل دبلن، الممزقة بين الانجذاب نحو المركز وتأكيد الذات القومية ، ومن ثم - وبصورة عجيبة - غادر بعض الكتاب بلادهم واتجهوا نحو عاصمة أدبية باسم نزع الطابع القومى للأدب ، ورفض إلحاق منهجى للكتابة بنوعية قومية وهو إلحاق تتميز به الأمم الصغيرة التى تجد صعوبة فى تعريف نفسها أو فى طريقها للامتصاص

الفكرى ، وللدفاع عن نفسه من تهمة "الخيانة القومية" التى وجهت إليه ، شرح شو أنه لم يختر لندن مقابل دبلن ؛ فلندن بالنسبة له مكان محايد ، لم يدن له بالوفاء أو الانتماء ، ولكن وفر له النجاح والحرية الأدبية ، كما ترك له وقت الفراغ الدمى لممارسة مهمته كناقد .

واتبع شو خط سير الذين أطلقنا عليهم هنا الكتاب "المنخرطين"، أى الذين ، فى ظل غياب أى بديل أو لرفضهم الخضوع للإيعازات الجمالية للآداب "الصغيرة"، "اختاروا – مثل ميشو ، أوسيوران ، أو نايبول – الانضمام إلى أحد المراكز الأدبية .

جيمس جويس وصمويل بيكيت أو الاستقلال

كان الانفصال الذى أحدثه جيمس جويس آخر مرحلة فى تشكيل الحيز الأدبى الأيرلندى ، وابتكر جويس استقلالاً أدبيًا شبه مطلق وأعلنه وذلك بالارتكاز على كل المشروعات الأدبية والمناقشات والأساليب المعمول بها : أى بالارتكاز على كل رأس المال الأدبى المتراكم لكل من سبقوه ، وفى هذا الحيز شديد التسيس – والذى يقف فى مواجهة حركة النهضة الأيرلندية، التى قال عنها جويس فى عوليس بإنها تهدد بأن تصبح "مبالغة فى طابعها الأيرلندى" – نجح جويس فى فرض قطب مستقل وأدبى خالص ، مسهمًا بذلك فى الحصول على اعتراف بمجمل الأدب الأيرلندى ومحرره جزئيًا من الوطأة السياسية ، وسريعًا ما سخر من محاولات ليدى جريجورى الفولكورية: "حيثما يكون الحديث عن "الشعب"، فى هذا الكتاب تظهر بكل فظاعة شيخوخة هذه العائلة الفكرية التى قدمها السيد ييتس بتشاؤم أليم فى أكثر كتبه نجاحًا "الغسق الكلتى" (١٦) ، واعتباراً من ١٩٠١ ، هاجم بعنف المشروع المسرحى لكل من ييتس ومارتين ومور باسم فقد الاستقلالية الأدبية وخضوع الكتاب لما كان يعتبره الجمهور ، "يعد مدعى الفن كائنًا متردداً ، وقد خدعت السيد ييتس غريزته للحلول الوسطى إذ دفعته للمشاركة فى مشروع كان من الأجدى أن تبعده كرامته عنه – والحق أن السيد مارتين والسيد مور ليسا بالكتاب المبتكرين" (١٧) .

ويتم طرح مسألة الاستقلال الأدبى فى أيرلندا عبر استخدام مدمر للغة والقوانين الوطنية والاجتماعية المرتبطة بها ، وركز جويس الحوار وحله بطريقته، وهو حوار يمتزج فيه الطابع الأدبى واللغوى والسياسى الذى يضع الداعين إلى الغالية فى مواجهة الداعين إلى الإنجليزية ، واتجه كل عمله الأدبى صوب محاولة موائمة أيرلندية دقيقة للغة إنجليزية : ففصل هذه اللغة عن الاستعمار ، لا عن طريق إدخال عناصر

من كل اللغات الأوروبية فحسب ، ولكن أيضًا بقلب معايير اللياقة البريطانية وباستخدام مستويات لغوية بذيئة وداعرة، وفقًا لتقليده القومي ، ليهزأ بالتقليد الإنجليزى ، وليجعل من لغة السيطرة المدمرة تلك لغة شبه أجنبية فى "فينيجانز ويك" ، وسعى بهذه الطريقة إلى قلب التدرج الهرمى القائم بين لندن ودبلن ، وإلى منح دبلن مرة أخرى لغة خاصة بها ، وكتب ذات يوم : "يكمن أصل موهبتى فى ثورتى ضد التقاليد الإنجليزية سواء الأدبية أو غيرها ، فأنا لا أكتب بالإنجليزية" .

وعلى الرغم من انتماء جويس للجيل اللاحق للمتهمين بإحياء التراث الأيرلندى ، فإنه سعى لتحقيق هدفهم نفسه ، وحاول فى "سكان دبلن" بداية، التى كتبت معظم نصوصها ما بين عامى ١٩٠٤ و ١٩٠٥ - أى فى نفس وقت تأسيس مسرح الآباى وبعد ذلك فى "عوليس" - إعطاء وضع أدبى للعاصمة الأيرلندية بتحويلها إلى مكان أدبى بامتياز، وبترقيتها بالوصف الأدبى ، ولكن فى هذه المجموعة القصصية القصيرة، انفصلت الوسائل الأسلوبية والموقف الجمالى بصورة تامة عن المفترضات الأدبية التى تؤسس فى الوقت نفسه رمزية ييتس والواقعية الريفية المعارضة لها - وأظهر الاهتمام الاستثنائى الذى أولاه للمدينة وللحضر منذ البداية رفضه اتباع طريق التقليد المرتبط بالفولكلور الريفى ورغبته فى إدخال الأدب الأيرلندى فى "الحداثة" الأوروبية ، وكان كتاب "سكان دبلن" قد أعلن من قبل رفض جويس للمشاركة فى حوار المهتمين بإحياء التراث الأدبى الأيرلندى، وسعى عن طريق هذه الواقعية الحضرية ، إلى تعميم وصف أيرلندا، وإخراج الأدب من تفخيمات البطولة الأسطورية للعودة إلى الابتذال المبتكر للحداثة الدبلنية ، وقال عن مجموعته القصصية القصيرة : كتبتها فى معظمها بإسلوب راعيت بدقة اتسامه بالابتذال" (١٨) ، وأرجع مشروع مؤسسى النهضة إلى تقليد جمالى قديم مناظرًا " للتأخر" (١٩) - الذى أشار إليه شو - على الصعيد السياسى أو الفكرى أو الأدبى لأيرلندا، ويفسر هذا الانفصال التام عن الجمالية الأدبية السائدة فى أيرلندا بصورة بديهية الصعوبات الكبيرة التى واجهها جويس لنشر مجموعته القصصية الأولى تلك .

ومن ثم يعد هذا الموقف نتاجًا لرفض مزدوج : رفض عنيف للمعايير الأدبية الإنجليزية ، ولكن أيضًا رفض للمقتضيات الجمالية للأدب القومى الآخذ فى التكوين ، وتخطى جويس البديل البسيط المرتبط بوضع التبعية الاستعمارية: إما التحرر القومى، وإما الخضوع لسلطة لندن ، وهكذا ندد فى الوقت ذاته "بالعقلية القومية"، وبالأدب

"الذى غزاه المتعصبون وأصحاب المذاهب" [٢٠] من جهة، و من جهة أخرى "بالمؤمنين بالجنيات والأساطير" الذين تركوا المسرح الأيرلندى ليتحول إلى "ملكية دهماء أكثر الأجناس تخلفًا فى أوربا" [٢١] ، وبعبارة أخرى وقف فى مواجهة الكتاب الكاثوليك الذين يحولون الأدب إلى أداة للدعاية القومية من جهة، والمفكرين البروتستانت الذين يجعلون منه مجرد نقل للأساطير الشعبية من جهة أخرى .

وتأخذ معارضته المزدوجة طابعًا مكانيًا وأدبيًا : فبرفضه فى الوقت نفسه قانون كل من لندن ودبلن ، أنتج جويس أدبًا أيرلنديًا فى حصانة دولية مطالب بها ، فقد حاول فرض هذا الموقف المتناقض ظاهريًا ، والبعيد عن المركز بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى فى باريس ، وهو المكان الحيادى سياسيًا والعاصمة الدولية للأدب ، وقد سلك جويس طريق باريس لا ليقتبس منها النماذج ؛ ولكن ليدمر لغة الطاغية نفسها ، فى مشروع أدبى نوعى، أو مشروع "سياسى أدبى" [٢٢] وقد أعطى الكاتب الشهير والناقد اللندنى، سيريل كونولى [٢٣] Cyril Connolly الرؤية البريطانية للغة التى ابتكرها جويس ، وطابق – دون حق ، كما أشرنا – بين مسيرة بيتس القومية ومسيرة جويس، وقال : "كانت الفترة ما بين ١٩٠٠ و ١٩١٤ هى الفترة الخاصة بمدرسة دبلن: بيتس ومور وجويس وسينج وستيفنز ، وكان شعور هؤلاء الكتاب مناهضًا للإنجليزية .[...] كانت إنجلترا تمثل بالنسبة لهم بلد غير المثقفين ، ولعدم استطاعتهم الكتابة باللغة الغالية تمثل هدفهم فى اكتشاف مزيج من الأنجلو – أيرلندية ، والفرنسية قادرة على إمدادهم بقنابل من شأنها خلع أحبار لندن من مقاعدهم الوثيرة ، وكانوا جميعًا قد عاشوا فى باريس، واستوعبوا الثقافة الفرنسية" [٢٤] ، وأشار كونولى أيضًا تحديدًا إلى مكان باريس ودبلن فى "الحرب" الأدبية التى تم شنها ضد لندن قائلاً : "احتلت باريس – فى الهجوم ضد المثقفين الجدد – الموقع الذى اتخذته دبلن ضد أسلافهم قبل ثلاثين عامًا ، كان المتآمرون يلتقون هناك، فى مكتبة سيلفيا بيتش Sylvia Beach الصغيرة ، حيث كانت تصطف نسخ "عوليس" كأصابع الديناميت قبل تناثرها فى شارع أوديون خلال مهمات محسوبة بدقة" [٢٥] .

ولم ينته تاريخ الأدب الأيرلندى مع جيمس جويس ، فقد أعطى فقط للحيز الأدبى الأيرلندى – بمطالبته بحصانة أدبية – شكله المعاصر، وسمح بانفتاحه على باريس، متيحًا بذلك مخرجًا لكل من رفض البديل الاستعمارى المتمثل فى الانغلاق على دبلن أو "الخيانة" اللندنية – ومع جويس تشكل الأدب الأيرلندى وفقًا لمثلث جمالى – أكثر من كونه جغرافيًا مكون من ثلاث عواصم: لندن ودبلن وباريس ، تم ابتكاره وتشكيله وإغلاقه خلال ثلاثين أو أربعين عامًا ، فقد أسس بيتس فى دبلن أول موقع أدبى قومى ،

واحتل شو فى لندن الموقع الشرعى للأيرلندى الذى تحول ليتماشى مع متطلبات لندن، ورفض جويس البديل ونجح فى المواءمة بين الأضداد بتأسيس باريس كموقع قوى للأيرلنديين ، مستبعداً بذلك متطلبات الشعر القومى والخضوع للمعايير الأدبية الإنجليزية .

ويلخص شكل البنيان الأدبى الذى تحدده هذه المدن الثلاث: دبلن ، ولندن ، وباريس ، كل التاريخ النوعى للأدب الأيرلندى كما تم "ابتكاره" بين عامى ١٨٩٠ و ١٩٣٠ ، ويقدم لكل من يطمح إلى أدب أيرلندى مجموعة كبيرة من الإمكانات والالتزامات والأوضاع والخيارات الجمالية ، وقد دخل التصور متعدد المراكز بصورة جيدة فى التقاليد ورؤية عالم الكتاب الأيرلنديين حتى إن سيموس هينى Seamus Heaney ، الذى يعد دون شك أكبر شعراء أيرلندا المعاصرين [٢٦] ، وقد ولد عام ١٩٣٩ فى أيرلندا الشمالية فى مقاطعة ديرى ، وتقلد لعدة أعوام وظيفة أستاذ فى بلفاست حيث قام بدراساته ، وقرر الإقامة فى أيرلندا الجنوبية، مما أثار فضيحة كبيرة فى بلاده - يشرح ، خلال لقاء مع الصحافة الفرنسية، الخيارات التى أتيحت له ، بنفس الكلمات تماماً : "لو سلكت درب جويس وبيكيب وعشت فى باريس ، لوجدت نفسى مضطراً لمطابقة نموذج نمطى ، ولو سافرت إلى لندن، لكان ذلك بمثابة خطوة طموحة ولكن عادية ؛ ولكننى آثرت الذهاب إلى ويكلو، وكان ذلك عملاً مليئًا بالمعانى .[...] فبمجرد عبورى الحدود ، تحولت حياتى الخاصة إلى العمومية وكتبت الصحافة فى مقالاتها الافتتاحية عن الحركة التى قمت بها ، لقد كانت حرية عجيبة ! [٢٧] " ويتعين فى يومنا هذا إضافة نيويورك إلى هذا المثلث التاريخى والمؤسس للأدب الأيرلندى ، وتمثل نيويورك بالنسبة للجالية الأيرلندية الأمريكية فى آن واحد ملجأ وقطب إقرار يتسم بالقوة .

ومثل بيكيت بعد جويس نوعًا من إنهاء تشكيل الحيز الأدبى الأيرلندى وعملية تحرره ، وكل تاريخ هذا العالم الأدبى القومى متمثل ومنكر فى مسيرته : ولا يتسنى لنا بالفعل اكتشاف هذا التاريخ فى أعماله إلا بشرط إعادة تشكيل العمل الذى يقوم به لينتزع نفسه من هذه الجذور : القومية ، واللغوية ، والسياسية ، والجمالية ، وبعبارة أخرى : بغية فهم "نقاء" عمل بيكيت الشكلى ، وانفصاله التدريجى عن أى تصميم خارجى ، واستقلاله شبه المطلق، يتعين إعادة رسم المسيرة التى أدت به إلى الحرية الشكلية والأسلوبية والتى لا تنفصل عن خط السير، الأكثر احتمالية الذى قاده من دبلن إلى باريس .

ومن ثم ورث بيكيت ، هذا الكاتب الشاب ذو الطموح الكبير الذى عاش فى دبلن فى نهاية العشرينيات، وهذا التصور ثلاثى الأقطاب للحيز الأيرلندى ، ولا يتسنى لنا بالفعل سوى الاندهاش من الأهمية المولاة لهذه المدن "العواصم" الثلاث ، وكانت تنقلات بيكيت بين دبلن ولندن وباريس بالقدر نفسه طرقًا أدبية ومحاولات جمالية ليجد مكانه فى هذا الحيز القومي والدولي ، وبعد عشرين عامًا ، سلك بيكيت نفس طريق جويس لأنه وجد نفسه فى نفس ظروفه وارتكز عليه لتبرير ما يروق وما لا يروق له، ووجد نفسه متوافقًا معه فيما يعجبه وفيما يرفضه : فى تبجيله لدانتي وعدم ثقته وتهكمه من الرسل الكلتيين .

وأدى إعجاب بيكيت الشديد بجويس إلى شلّ حركته ، وكان يرى فيه أعلى درجات الحرية إزاء المعايير التى تفرضها القومية : كما شعر بالذهول من جراء قوة الموقع الذى ابتكره جويس فى باريس ، وعانى بيكيت حتى سنوات الحرب من استحالة إيجاد مخرج خلاق لنفسه ، وكان الإبداع الروائي لجويس هو السبيل الوحيد الذى يتسنى له النظر إليه ولكن بسبب الحكم عليه بالتبعية وشعوره باليأس لعدم قدرته على الالتزام بمشروع أدبى خاص به ، أو اختيار البلد الذى يستطيع فيه السكنى – فقد تردد لفترة طويلة بين الانسحاب فى دبلن والمنفى فى باريس – ظل بيكيت لفترة طويلة يبحث عن مخرج لهذا الإحراج الجمالي والوجودى المحبوس بداخله .

وبما أنه كان يعمل انطلاقًا من مكاسب الاستقلال التى حققها جويس، فقد بحث عن سبيل لاقتفاء آثاره بطرق أخرى ، وفى الوقت نفسه ارتكز على كل الموارد الأدبية الأيرلندية التى يعد وريثها، وكذلك على التجديد الذى أحدثه جويس، لخلق إمكانية جديدة أكثر استقلالاً ، ومن ثم كان يتعين عليه بداية الخروج من البدائل الأدبية التى تفرضها الصراعات الداخلية للمجال الأيرلندى: واقعية أم رمزية، ثم استبعاد، ما أطلق عليه ، فى خطاب كتبه بالألمانية ووجهه لأكسل كون Axel Kaun عام ١٩٣٧ ، متحدثًا عن مشروع جويس ، "لتمجيد الكلمة (٢٨) " ، أى اختيار العقيدة فى قدرة الكلمات، وأخيراً كان عليه أن يأخذ مكانه، فيما وراء جويس ، فى جنس أدبى آخر لتطبيق حداثة شكلية جديدة ، وكان ابتكار بيكيت لاستقلال أدبى مطلق هو أيضًا نتاجًا عجيبًا للتاريخ الأدبى الأيرلندى ، وأعلى درجات التدمير والتحرر الأدبيين اللذين لا يتسنى إدراكهما وفهمهما إلا انطلاقًا من مجمل تاريخ الحيز الأدبى الأيرلندى ، ولفهم "نقاء" عمل بيكيت نفسه ، وانفصاله التدريجى عن كل تصميم خارجى ، وطابعه الغريب والشكلى، يتعين إعادة رسم السبيل التاريخى لوصوله إلى الحرية الشكلية والأسلوبية .

نشأة حيز أدبي وبنيانه

على نقيض التمثيلات التاريخية الأفضل تقسيماً - والتي تقول بأن كل خاصية قومية وكل حدث أدبي وكل ظهور لعمل فريد لا يمكن إرجاعه إلا لذاته ، ويظل غير قابل للمقارنة بأي حدث آخر في العالم - تعد حالة أيرلندا نموذجاً لما تقدمه من سبل مختلفة للخروج من السيطرة الأدبية .

وقد تم تقديم المثال الأيرلندي وتحليله في هذا السياق لبيان أن النموذج المقترح لا يعد البناء النظري الأولي لعناصر مجردة ، ولكن يجد مجالاً لتطبيقه المباشر في عملية تشكيل أدب خاص، كما يعد مثالاً جوهرياً لعدة أسباب: فهو يثبت بداية أنه لا يتسنى فهم كل مشروع أدبي ، في شكله نفسه، لنفسه وبنفسه إلا انطلاقاً من مجمل المشروعات الأخرى الشبيهة أو المنافسة له داخل نفس الحيز الأدبي ، وفي الوقت نفسه ، لا يتسنى مجرد عرض الخيارات الأكثر صورية بطريقة أحادية ، ومن ناحية أخرى يسمح هذا المثال بعد ذلك بشرح كيف ولماذا يمكننا في كل لحظة وصف مجمل المجال الأيرلندي اعتباراً من كل من المواقف المتعايشة والمتنافسة والمعاصرة له ، وأخيراً يعد هذا المثال طريقة لإثبات أن كل طريق جديد مفتوح يسهم - مع كل الطرق السابقة له ، في تشكيل وتوحيد الحيز الأدبي الذي ظهر فيه هذا الطريق وتأكيده [٢٩] .

وهذا يعني ، أنه على عكس ما يمكن أن يؤدي الوصف المجزأ لمختلف الطرق التي فتحها الكتاب المعدمون الذين قدمتهم هنا إلى فهمه ، فإن هذه الحلول الفريدة لا تكتسب كل معناها إلا إذا أعدنا وضعها في التاريخ النوعي لحيز أدبي ، مدرج هو نفسه في تاريخ شبه عالمي ، وهكذا يتمثل تاريخ العلاقات بين بيكيت وجويس ، المقصور على إشكالية التفرد المطلق - المأخوذة هي نفسها عن نظام الاعتقاد ، في أدب ينتج في السماء الصافية للأفكار الخالصة - بصورة طبيعية في إثبات الاستقلال الفني للطالب [٣٠] ، وإذا كان جويس غائباً عن أعمال نضج بيكيت (اعتباراً من الخمسينيات) ، فهو مع ذلك يظل مركزياً في موقعه وخياراته الجمالية : فبيكيت سلف، عجيب بالتأكيد وكتوم ويرفضه ابتكار جويس بهذا الوصف .

وكلنا يعلم أن واضعي نظريات ما بعد الكولونيالية قد اقترحوا إدخال أيرلندا في نموذجهم العام ووضعها مرة أخرى ، كما يقول إدوارد سعيد: "في عالم ما بعد الكولونيالية" ، ووفقاً لهذا النقد الجديد ، يعد الأدب أحد الأدوات الكبرى، التي ينكرها دائماً النقد الخالص ، لتبرير الاستعمار والسيادة الثقافية ، ويقول إدوارد سعيد : إنه بغية انفصاله عن البديهيات الداخلية التي مددها النقد الجديد والنقد الهدام ، فهو

يسعى فى مجلة (الاستشراق) وكذلك بصورة أكبر فى الثقافة والإمبريالية [٣١] إلى إعطاء تعريف جديد للأدب وللحدث الأدبى انطلاقًا من وصف لا شعور سياسى يعمل بصورة خاصة فى الرواية الفرنسية والإنجليزية للقرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، وعبر قراءة يطلق عليها "مقابلية" لقلبها الوضع الطبيعى للقارئ فى هيكل هذه الروايات وغايتها (سواء تعلق الأمر بفلوبير ، أو جين أوستن ، أو ديكنز ، أو كامو ..) ، ومنذ اللحظة الأولى التى ندرك فيها الوجود الملح وغير المدرك للإمبراطورية الاستعمارية وللمستعمرين ، لا يتسنى لنا إثبات انفصال جذرى بين الأدب والأحداث (السياسية) العالمية ، وقد يوضح تقديم الوجود الاستعمارى حقيقة الأدب السياسية التى تم طمسها حتى هذه اللحظة وذلك لإشارته إلى حقيقة علاقات السيطرة الثقافية ، ويرجع إلى إدوارد سعيد الفضل فى تدويل الحوار الأدبى ؛ باعتبار أن ما أطلق عليه " التجربة التاريخية" للأمبراطورية يعد تجربة مشتركة للجميع : مستعير ومستعمر ، وكذلك الفضل فى رفض الفصل اللغوى أو القومى كمعيار مميز وحيد لوضع تصنيفات وتقسيمات لتاريخ أدبى متضمنًا تجربة الاستعمار وبعد ذلك تجربة الإمبريالية .

وفى عمل جماعى بعنوان "قومية واستعمار وأدب" ، تعلق سعيد بشخصية بيتس الذى وصفه "كأحد كبار الفنانين القوميين لمرحلة التخلص من الاستعمار والقومية الثورية [٣٢] " ، وسعى فردريك جيمسون إلى إظهار أن "الحداثة" الأدبية ، ولا سيما الأبحاث الشكلية فى كتاب جويس "عوليس" – اتصلت اتصالاً مباشراً بالظاهرة التاريخية المعروفة باسم "الإمبريالية" ، وكتب : "تزامنت نهاية الحداثة [الأدبية] مع إعادة هيكلة النظام الإمبريالى العالمى فى شكله التقليدى [٣٣] " ولذلك يعد أول من أقام علاقة بين التاريخ السياسى للأقطار التى ظلت تحت نير الاستعمار لفترة زمنية طويلة وظهور آداب قومية جديدة ، وشجعا بذلك طرازًا جديداً من المقارنة ، ساعيين إلى إقامة علاقة اعتباراً من النموذج الذى يطلقان عليه "الإمبريالية" بين الأعمال التى ظهرت فى بلاد وفى سياقات تاريخية جد مختلفة ، وهكذا يقارن سعيد بين قصائد بيتس الأولى وقصائد الشاعر الشيلى بابلو نيرودا [٣٤] ، وفى نفس الوقت يرفض كل من سعيد وجيمسون صراحة ما يطلق عليه سعيد فى "ثقافة وإمبريالية" (Culture and Imperialism) الاستقلال المريح ، أى بديهيات التأويلات الخالصة والمجردة من الطابع التاريخى للشعر وبصورة أكبر للأدب ، وطالبا – كل بطريقته – إعادة طبع الممارسات الأدبية بالطابع التاريخى أى إعادة تسييسها ، حتى التى تتسم منها بصورة أكبر بالصورية مثل "عوليس" لجويس. وفى نفس هذا الاتجاه – وانطلاقًا من نفس الفرضيات النقدية –

اقترحت أندا دوفي Enda Duffy قراءة "قومية" لرواية جويس ، وقدمتها بوصفها "رواية ما بعد الكولونيالية" تقدم "صورة قومية رمزية" وشكل سردي للمعارك الأيديولوجية والسياسية لأيرلندا في بداية القرن (٣٥) .

ولكن في كل هذه الدراسات تم إجراء اختصار نظرى مما أدى إلى وضع الخاصية الأدبية قاب قوسين ، ويرى سعيد "أن العلاقة بين السياسة الإمبريالية والثقافة علاقة مباشرة بشكل يثير الدهشة (٣٦) " : وقام بتحويل الطابع الأدبى إلى سياسى ، تاركًا للنقد الداخلي المسألة ، التى لم تجد حلاً على الإطلاق ، الخاصة بالجمالية وبالشكل الأدبى وتفرده المطلق في كل عمل ، ولعدم اعتداد هؤلاء النقاد مطلقًا بالحيز الأدبي - القومي والدولي - الذى يوسط الرهانات السياسية والأيديولوجية والقومية والأدبية، فهم يرجعون الحدث الأدبى بصورة عنيفة إلى التاريخ والتاريخ السياسى ، وهكذا لا يتسنى لنا عقد مقارنة بين بيتس ونيرودا إلا انطلاقًا من مقارنة تاريخية وحرفية بين العالمين الأدبيين اللذين ينبثقان منهما وموقف كل منهما فى عالمه ، وفى نفس الوقت تمنع التحليلات المقترحة هنا محاولة قراءة "سياسية" لجويس انطلاقًا من تاريخ الأحداث السياسية للعالم السياسى الأيرلندى وحده ، وإذا كان هناك حيز أدبي يحصل على استقلاله بصورة تدريجية ويتزود بزمنه الخاص وتاريخه النوعى المستقل جزئيًا عن العالم السياسي، فمن ثم لا يمكننا الموافقة على فكرة التوازى الدقيق بين الأحداث السياسية التى وقعت فى أيرلندا ما بين عامي ١٩١٤ و ١٩٢١ - فترة كتابة عوليس - ونص جويس، ويمكننا بدرجة أقل - كما تطلب أندا دوفي - زيادة مدى المقارنة لرؤية "تماثلات بين الاستراتيجيات السردية" للرواية والقوى الموجودة خلال الصراع الأيرلندى فى تلك السنوات ، كما لا يمكننا بصورة أكبر متابعة ديلكان كبيرد Delcan Kiber ، رغم محاولته ، فى "إبداع أيرلندا" (Inventing Ireland)) الخوض بصورة أكبر فى هذا الاتجاه : باقتراح فكرة "تخلص العقول من الاستعمار بصورة أبطأ من تخلص الأراضى منه (٣٧) ضرورة دراسة آثار التبعية فى الأدب الأيرلندى بعيداً عن التواريخ الرسمية للاستقلال القومي ، ويرجع تناوله الجديد والمثير لما بعد الكولونيالية فى أيرلندا - الذى يسعى أيضًا إلى مقارنته بالآداب الأفريقية والهندية - مع ذلك ، مجمل الأحداث الأدبية إلى الهياكل والأحداث السياسية - فيقول : " كان الشعب الأيرلندى أول من تخلص من الاستعمار فى القرن العشرين (٣٨) " دون أن يأخذ فى الاعتبار الطابع الجمالى لهيكل العالم الأدبى العالمى - بما يتسم به من تعقيد تاريخي - وكذلك الموقع الذى يحتله العالم الأدبى الأيرلندى فيه .

الهوامش

(١) يقدم الحيز الأدبى أيضًا الخاصية النادرة لتراكم كل أشكال السيطرة وشأنها شأن كل الآداب الأوروبية، فهو بداية مزود بصورة نسبية، ولكنه في الوقت نفسه حيز مستعمر يقدم كل خصائص الاستعمار الاقتصادى والثقافى .

(2) – C.f. D. Kiberd, Inventing Ireland. The literature of the modern nation.

(٣) شرت ليدى جريجورى Cachulain of Muirthenune عام ١٩٠٢، وتم اقتباس أسطورة ديدر Deidre فى مسرح ييتس وسينج وأعطى جيمس ستيفنز نسخة سردية لها،

(٤) كانت تجمع الوجه الأسطورى لكاثلين ، رمز أيرلندا وذكرى نزول الفرنسيين من سفنهم فى كلالة عام ١٧٩٨ .

(٥) الكيلتاتران هى لغة فلاحى مقاطعة جلواى حيث عاشت ليدى جريجورى C. F. Kathleen (trad. 1994 yeats et le Nô", in W. B. Weats, Trois Nô Irlandais, Paris, Corti, "Raine, Par p. leyris)

(6) Cité par K. Raine, ibid., p. 12 - 13 .

(7) D. Kiberd, Inventing Ireland. The literature of a modern nation, op. Cit., p. 133.

(8) J. Joyce, "L'Irlande, île des saints et des sages "Essais critiques, op. Cit., p. 188.

(9) D. Kiberd, op. Cit., p. 551 .

(10) Voir John Kelly, "The Irish Review", L'Année 1913 . Les formes esthétiques de l'370uvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale, loc. Cit., p. 1042. Voir aussi luke Gibbons, "Constructing the Canon :Versions of National Identity ."the field Day anthology of Irish writing, S. Deane, A. Carpenter, J. Williams)eds.), Londonderry, Field Day publications, 1991 ، t. III, p. 950 - 955 .

(11) Françoise Morvan, "Introduction" John Milington Synge, Théâtre, Paris, Babel, 1996 ، p. 16 - 17 traduit, présenté et annoté par Françoise Morvan).

(12) J. M. Synge, Le Baladin du Monde occidental, op. Cit., p. 167 .

(١٣) ولد فى الواقع باسم جون كيسى، فأضفى اسمه بالطابع الأيرلندى (شان) حتى ينضم بصورة أكبر إلى المعركة القومية ،

(14) C. F. Notamment: Douce Irlande adieu, Paris, Le Chemin vert, 1989 ،p. - 219 221 .

(15) Lettre de G. B. Shaw à Sylvia Beach du 11 Juin 1921 ، cité par R. Ellmann, James Joyce, op. Cit., p 137 - 138

(16) J. Joyce, "l'Ame de l'Irlande "Essais critiques, op. Cit., p. 1230 .

(17) J. Joyce, "Le join de la populace "ibid., p. 82 .

(18) J. Joyce, Lettre à Grant Richards ،Mai 1906 ،Essais critiques, op. Cit., p. 1230

(19) J. Joyce, "L'Irlande, ile des saints et des sages ،"op. Cit., p. 202 - 204

(20) J. Joyce, "Un poète virlandais", ibid., p. 101 .

(21) J. Joyce, "Le jour de la populace ،"ibid., p. 81 - 82

(٢٢) من بين الأسباب التى تفسر منفاه الطويل (وكذلك منفى العديد من الفنانين الأيرلنديين) ، لا يتعين إغفال دور الرقابة التى كانت تفرض على الفنانين المعايير الجمالية والمحظورات الأخلاقية الشديدة .

(٢٣) هو الآخر من أصل أيرلندى ، ولكن من عائلة بروتستانتية .

(24) Cyril Connolly, Ce qu'il faut faire pour ne plus être écrivain, Paris, Fayard, 1992 ، p. 15 (trad. Par A. Delehaye).

(25) Ibid., p. 87 .

(26) Seamus Heaney a reçu le prix Nobel de littérature en 1995 .

(27) Libération, 42 - 11 - 88

(28) S. Beckett, "German letter of 1937 ،" Disjecta, op. Cit., p. 25 - 35 ،traduit de l'allemand par Isabelle Mitrovitsa, in Bruno Clément, l'oeuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett, Paris, Editions du Seuil, 1994 ، p. 238 - 239

(٢٩) يتعين فى هذا الصدد الإشارة إلى أبحاث حديثة تسير فى نفس الاتجاه :

C. F. Ja'nos Riesz, "La notion de champ littéraire appliquée à la littérature togo laise", le champ littéraire togolois, János Riesz et Alain Ricard)eds.), Bayreuth, African Studies, p. 11 - 20

(30) C. f. Marthe Fodasky Black, Shaw and Joyce: "the last word in stolentelling", Gainesville University of Florida Press, 1995 .

(31) Edward Said, l'Orientalisme. L'Orient crée par l'Occident, Paris, Editions du Seuil,) 1980 trad. Par C. Malamoud). Culture and Imperialism, New York, Alfred A. Knoff., 1980 .

(32) E. Said, "Yeats et la décolonisation", in Terry Eagleton, Frederic Jameson, Edward Said, Nationalisme, colonialisme et littérature, Lille, Presses universitaires de Lille, p. 37 trad. Par S. Troadec, G. Emprin, P. Lurbe, J. Genet).

(33) F. Jameson, "Modernisme et impérialisme", ibid, p. 45 .

(34) E. Said, loc. Cit., p. 87 .

(35) Enda Duffy, The Subaltern mllysses, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994 .

(36) E. Said, Culture and Imperialism, op. Cit., p. 8

(37) D. Kiberd, op. Cit., p. 6

(38) Ibid., p. 5

الفصل السادس

الثوريون

"نتج جوهر موهبتي من ثورتي ضد التقاليد الإنجليزية سواء كانت أدبية أو ذات طبيعة أخرى .. فأنا لا أكتب بالإنجليزية " .

جيمس جويس

"لقرون طويلة كانت اللغات القومية الصحيحة غير موجودة [..] ، كان هناك من ناحية اللغة اللاتينية ، أى لغة المعرفة، ومن ناحية أخرى اللغات القومية ، أى اللغات السوقية .[..] ، وبعد ذلك تم بلوغ الهدف الذى تمثل فى التعبير بلغات كانت تعد من قبل لغات سوقية. وهذا ما يحدث اليوم مع الأدب [..] حتى إنه لم يوجد – بصورة إجمالية – فاصل أو حد بين اللغة الأدبية واللغة القومية الصحيحة [..] ويتمثل الهدف فى إنتاج المتعة لا النقاء اللغوى[..] ، وبالتالى، يمكن استخدام أية وسيلة ، وتحقيق كل ما يمكن تحقيقه .. كل شىء .. فكل شىء مسموح به ! وليس هناك أى التزام لاحترام المعايير اللغوية . [..] ، فإنك تكف عن احترام المعايير اللغوية [..] ، كما تكف عن التفكير فى ضرورة الدفاع عن لغة قومية صحيحة".

كتالين مولنار Katalin Molnár

دلالنج Dialang

عندما يتم استشعار الآثار الأولى للتمرد، أى "التمييز" الأدبى ويصبح من الممكن المطالبة بالموارد الأدبية ويتم مواءمتها على الصعيدين السياسى والأدبى ، تكون ظروف تشكيل حيز أدبى قومى جديد وتوحيده قد تجمعت ، ويكون بذلك قد تم تكديس تراث أدبى قومى – ولو ضئيل – وفى هذه المرحلة يظهر كتاب "الجيل الثانى" مثل جيمس جويس : بارتكاز هؤلاء الكتاب على موارد أدبية قومية تشكلت بهذا الوصف ، وينتزعون أنفسهم من النموذج القومى والداعى لقومية الأدب ويبتكرون ظروف استقلالهم : أى حريتهم ، وبتعبير آخر : إذا كان أول المفكرين القوميين يتخذون من فكرة سياسية عن الأدب مرجعية لهم بغية تكوين خاصية قومية ، فإن القادمين الجدد يتخذون من القوانين الأدبية الدولية والمستقلة مرجعية لهم لإعطاء الوجود على المستوى القومى لنمط آخر من الأدب ومن الرأسمال الأدبى .

وتعد حالة أمريكا اللاتينية نموذجية فى هذا الصدد ، فإن فترة "الطفرة" : أى الاعتراف الدولى بكتاب قارة أمريكا اللاتينية – بعد حصول أستورياس Asturias على جائزة نوبل– تمثل بداية المطالبة بالاستقلال ، ويسمح إقرار هؤلاء الروائيين والاعتراف بنوعية جمالية بانتزاع أنفسهم بطريقة جماعية مما يطلق عليه ألفونسو رييز Alfonso Reyes(١٨٨٩ – ١٩٥٩) النزعة "الخدمية" للأدب الإسبانى – الأمريكى ، ورفض "النفعية" السياسية الخالصة ، ويؤكد كارلوس فوينتس :Carlos Fuentes " كان على الأدب الأمريكى الإسبانى – بغية تحقيق وجوده – التغلب على عقبات الواقعية السطحية والقومية التذكارية والالتزام العقائدى ، ومنذ بورخس Borges، وأستورياس Asturias ، وكاربنتيه Carpentier ، ورولفو Rulfo ، وأونيتى Onetti ، تطورت الرواية الإسبانية الأمريكية ضاربة عرض الحائط بالواقعية وقوانينها " (١) ، ومنذ السبعينيات : أى منذ نذائر "الطفرة"، دار الحوار داخل هذا الحيز الأدبى عبر القومى بين أنصار الأدب فى خدمة القضية الوطنية والسياسية (وكانوا فى معظمهم – فى هذا الوقت – قريبين من النظام الكوبى) وأنصار الاستقلال الأدبى ، ويعد ظهور هذا الحوار علامة كبيرة لعملية الاستقلال التى كانت قد بدأت – ومنذ ١٩٦٧ – طالب طوليو كورتازاد، وهو ملتزم إلى جانب الثوريين من أنصار كاسترو وعضو محكمة راسيل Russell ، بوضع من الاستقلال الأدبى ، وهكذا كتب فى رسالة وجهها إلى مدير مجلة كوبية (لاكازا دى لاس أمريكاس) La Casa de las Américas ، بعد رحلتين له فى كوبا : " عندما عدت إلى فرنسا بعد هاتين الرحلتين فهمت شيئين بصورة أفضل ، أولهما :

التزامى الشخصى والفكرى فى الصراع من أجل الاشتراكية [..] ، وثانيهما : أن عملى ككاتب قد يسير فى الاتجاه الذى يقوده إليه أسلوب حياتى ، وحتى إذا ما عكس فى لحظة ما هذا الالتزام من أجل الاشتراكية ، فقد يكون ذلك لنفس أسباب الحرية الجمالية التى تقودنى حالياً إلى كتابة رواية تدور أحداثها عملياً خارج الزمان والمكان التاريخيين ، وبالمجازفة بإحباط الداعين إلى الأدب فى خدمة الجماهير وأنصاره ، لا أزال هذا الرجل الذى يكتب من أجل متعته أو تعاسته الشخصية، دون أية تنازلات ، ودون التزامات " لاتينية – أمريكية " أو " اشتراكية " مفهومة بوصفها سوابق للتجربة البراجماتية " (٢) .

وهم بالفعل "بعيدون عن المركز" بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى ، وتحول هؤلاء الكتاب " من الجيل الثانى " إلى صانعى الثورات الأدبية الكبرى : فقد صارعوا بأسلحة نوعية لتغيير النظام الأدبى القائم ، وجددوا الأشكال والأساليب والقوانين الأدبية المعترف بها فى خط جرينتش الأدبى وقلبوها ، مسهمين بذلك فى تغيير عميق فى معايير الحداثة وتجديدها بل وقلبها ، وانسحب ذلك بالتالى على ممارسات كل الأدب العالمى ، وقام كل من فوكنر وجويس بثورات نوعية كبيرة لدرجة تعديلها لوحدة قياس الزمن الأدبى بصورة عميقة ، وأصبحا – ولا يزالان – بدرجة كبيرة أدوات قياس ونقاط استدلال تسمح بتقييم كل الأعمال المطالبة بالدخول فى الحيز العالمى .

وشكل هؤلاء المبدعون الدوليون تدريجياً مجموعة من الحلول الجمالية التى – بعد تجربتها وتشكيلها فى تواريخ وسياقات مختلفة – أنتجت تراثاً دولياً حقيقياً، واحتياطياً من الاستراتيجيات النوعية يستخدمه بطريقة أولوية المتصارعون البعيدون عن المركز. ويسمح رأس المال الذى تم تشكيله من كل الحلول التى ابتكرت لمواجهة السيطرة، للكتاب الواقعين تحت سيادة ، بتحسين وتعقيد سبل ثوراتهم وتحررهم الأدبى بصورة تدريجية ؛ وبفعل تراكم هذا التراث الأدبى العالمى الذى يسمح لكل المسيطر عليهم باقتباس حلول أسلوبية ولغوية وسياسية ، نجد فى يومنا هذا سلسلة من الاحتمالات يمكن للكتاب استخدامها لإعادة ابتكار حلولهم الخاصة (الجمالية واللغوية والشكلية) لمشكلة عدم المساواة الأدبية وذلك تبعاً لكل موقف ثقافى وكل سياق لغوى وقومى ، والذين ذهبوا إلى المركز – مثل : داريو ، أو أوكيش ، أو بينت – للبحث وفهم واستيعاب واكتساب والاستيلاء – عن الثروة والإمكانات الأدبية التى كانوا يجهلونها حتى ذلك

الحين وكانت محرمة عليهم ، يسهمون فى الإسراع فى عملية تشكيل الثروة الأدبية للأمم " الصغيرة " ، ونذكر أن أوكتابيوباث ، عندما فهم ضرورة الدخول فى اللعبة ، أى الوصول إلى الزمن المركزى ، قرر الرحيل "بحثًا"عن الحاضر، " وإعادته إلى أراضيه " (٣) " ، وكتب أيضا : "كان الحديث فى الخارج ، وكان علينا استيراده " (٤) ، وكان المورد الرئيسى الذى ينقصهم هو الوقت ، ولذا لجأوا - شأنهم شأن الكتاب القوميين ولكن بأشكال أخرى : سواء إلى استراتيجيات "للاختصار"، أو سواء لما أطلق عليه هنا "مسرعات الزمن" ، وقرر كبار المبدعين الأدبيين القادمين من الدوائر الخارجية للحيز الأدبى خلال عملية توسيع الحيز الأدبي الدولى ، اللجوء تدريجيًا إلى كل التراث "الهرطقى" عبر الوطنى الذى تم تكديسه منذ أولى الثورات الناجحة ، وقدمت ثورة الطبيعيين والسيريالية وثورة جويس أو ثورة فوكنر - كل فى وقته - وفى أحياز وسياقات تاريخية وسياسية مختلفة ، للبعيدين عن المركز أدوات لتعديل علاقة التبعية التى يعيشونها .

وعادة ما يرتكز الكتاب القوميون الذين دبروا للثورات الأدبية الأولى على نماذج أدبية من التقليد الأدبى ، وعلى النقيض يستمد الكتاب الدوليون - بغية إيجاد مخرج للانغلاق القومى - حلولاً من هذا الجدول عبر القومى للحلول الأدبية ، ومن لجوئهم للقيم السائدة فى خط جرينتش ، ويخلقون قطبًا مستقلاً فى حيز كان حتى ذلك الحين مغلقًا فى مواجهة الثورات الأدبية مسهمين بهذه الطريقة فى توحيده ، وفى نفس الوقت - كما أشرنا من قبل - عادة ما يكون الكتاب الأكثر استقلالاً فى الآداب "الصغيرة" مترجمين : فيستوردون - بطريقة مباشرة - عن طريق الترجمة ، أو غير مباشرة ، عن طريق أعمالهم، ابتكارات الحداثة الأدبية ، وفى البلدان ذات رأس المال التاريخى الكبير المخفضة قيمته ، يقوم الكتاب الدوليون بإدخال الحداثة المركزية وترجمة الأعمال الداخلية ، أى يزيدون من قيمة رأس المال القومى ، وهكذا فإن صادق هدايت المترجم الجديد لعمر الخيام بالفارسية الحديثة - كما قلنا - هو فى نفس الوقت مترجم كافكا بالفارسية .

وبمجرد إقرار كبار الثوار ، يستولى على إنتاجهم أكثر الكتاب المعادين لهم والقادمين من أحياز شديدة الفقر ، ليضموا هذا الإنتاج إلى الموارد عبر الوطنية لكل المبدعين الأدبيين ، وهكذا يعد جويس مبتكر أول وضع استقلال داخل الحيز الأدبى الأيرلندى ومبدع حلول جمالية وسياسية ولغوية جديدة ، وهناك سلالة دولية يدخل فيها

كل كبار المبدعين الذين يتم الحديث عنهم بوصفهم المحررين الأدبيين والحقيقيين فى الأقطار الواقعة على المحيط الخارجي للحيز الأدبى ، ويشكل هؤلاء الكتاب أعلام الأدب العالمى والكلاسيكيين العالميين (مثل إبسن أو جويس أو فوكنر) يمكن للكتاب الواقعين بعيداً عن المركز وضعهم فى مواجهة التواريخ الأدبية المركزية وسلاسل الأكاديمية لأعلام الأدب القوميين أو المستعمرين .

ويجمع هؤلاء الكتاب بين وضوح رؤية المستعمر ومعرفة كل الابتكارات الجمالية المستقلة فى الحيز ، مما يسمح لهم بالاضطلاع بدور مساعد فى توسيع العالم الأدبى بأسره ، وبفضل تكوين هذه الموارد الأدبية ، تتزايد مجموعة الإمكانات التقنية بصورة كبيرة ويتناقص المستحيل الأدبى ، وعلاوة على ذلك ، يعد هؤلاء الكتاب الوحيدين الذين يمتلكون القدرة على إيجاد مشروع كبار المهرطقين الأدبيين وتكراره أو خط سير كبار المهرطقين الأدبيين، وكبار الثوريين النوعيين الذين يفقدون جزءاً مما يربطهم بتاريخيتيهم وقدرتهم على الصراع بمجرد إقرار المراكز لهم وإعلانهم كلاسيكيين دوليين ، ولا يقوى سوى كبار المناوئين على المطالبة والاعتراف فى التاريخ نفسه ، أى فى هيكل سيادة الحيز الأدبى ، بكل من - فى نفس موقفهم - استطاعوا إيجاد المخارج التى صنعت الأدب العالمى ، وبذلك يحولون لصالحهم الكلاسيكيين المركزيين باستخدامهم بأسلوب جديد ونوعى ، مثلما فعل بيكيت وجويس بدانتى ، أو هنرى روث بجويس أو خوان بينيت بفوكنر .

ويعطى الثوريون من أمثال جويس وفوكنر (٥) للأكثر عوزاً على الصعيد الأدبى وسائل نوعية جديدة لتقليل المسافة التى تفصلهم عن المراكز ، ويعدون مسرّعين للزمن لما تسمح به ابتكاراتهم الشكلية والأسلوبية من تحويل لعلامات العوز الثقافى والأدبى (والثقافى غالباً) إلى "موارد" أدبية وبالوصول إلى أكبر حداثة ، وبتحويل تعريف الأدب بصورة جذرية وحدوده الفاصلة - النثرية والجذرية والبرازية والثورية ، وابتذال الديكور الحضرى .. فى حالة جويس ، والعوز والريفية والفقر .. فى حالة فوكنر - ، سمحوا لمتصارعين بعيدين عن المركز ، ومستبعدين حتى ذلك الحين عن النفاذ إلى الحداثة الأدبية ، بالدخول فى اللعبة مزودين بأدواتهم فحسب .

دانتي والأيرلنديون

يعد استخدام الأيرلنديين (جويس وبيكيت وهيني تباعًا) لدانتي – دون شك – نموذجًا لتكرار استخدام مثال لقلب النظام السائد ، فقد حول الأيرلنديون أعمال الكاتب التوسكاني إلى أداة للصراع في خدمة قضية الشعراء الأيرلنديين المتغربين والمناهضين للقومية ، وبنوع من إعادة تحسين مشروع دانتي اللغوى – الأدبي الذي عرضه في "السوقية اللبقة" (De Vulgari eloquentia) ، وهو المشروع الذي لا يمكن أن يفهمه أو يدركه سوى الكتاب الذين يواجهون بصورة ملموسة ومباشرة مسألة اللغة القومية في علاقاتها مع اللغة الأدبية ، وأعاد كل من جويس وبيكيت تباعًا ابتكار القدرة المعادية للشاعر التوسكاني [٦] وإيجادها والحديث عنها ، وأصبح دانتي في نفس الوقت موردًا وسلاحًا في صراع الكتاب الأكثر دولية في الحيز الأيرلندي .

وكلنا يعلم شغف جويس بدانتي ، وقد أطلق عليه منذ الثامنة عشرة من عمره اسم "دانتي دبلن"، وتقمص طيلة حياته شخصية التوسكاني الكبير المنفي، ولكن استطاع بيكيت – بفعل شغفه بأعمال جويس وعمق معرفته بها – شرح التماثل بين موقفيهما ، وكتب بالفعل لجويس ، خلال الشهور الأولى لعام ١٩٩٢ أول نص له لـ "Our exagmination Round his Factification for Incomination of work in Progress " ، وهو مجموعة أبحاث تخيلها جويس للرد على النقد الأنجلو – ساكسوني العنيف "العمل في طور النمو" الذي كان يظهر في أجزاء في مختلف المجلات تحت هذا العنوان العام ، ويعد "دانتي .. برونو .. فيكو .. جويس " [٧] بالإضافة إلى الأدوات المنمقة التي قدمها كتاب دانتي "السوقية اللبقة"، دفاعًا عن مشروع جويس الأدبي في بعده اللغوى : أي السياسي ، ويعد نص بيكيت منشورًا مناهضًا للإنجليزية التلميحية وهجومًا على الأيرلنديين الداعين إلى الغالية ، وهو في الوقت نفسه آلة حرب ضد وطأة اللغة الإنجليزية على الأدب وتفسير لمشروع جويس الأدبي واللغوي والسياسي ، وبرهان بيكيت الذي يرتكز على اقتراحات دانتي لإرساء "عامية شهيرة" واضح ، ويثبت بيكيت أن المشروع الذي يسبق "فينيجانز ويك" يعد رفضًا للخضوع للغة الإنجليزية ويرى – كما اقترح دانتي – أن ابتكار لغة مثالية مكونة من توليفة من كل اللهجات الإيطالية ، كما فعل جويس بابتكار نوع من التوليف لكل اللغات الأوروبية ، قد يضع حلاً مبتكرًا لسيطرة اللغة الإنجليزية اللغوية والسياسية .

وبيكيت نفسه ، الذى قدم اعتباراً من نصوصه الأولى الوجه الدانتى لبيلاكا Belacque، ظل مخلصاً لأعمال دانتى ، ويمكننا فهم أن الأمر يتعلق بالخطوة التى تظهر – بطريقة أدبية نوعية – فى رفض المعايير القومية السائدة فى أيرلندا آنذاك : فبعد بلوغ دانتى الشهرة ، أصبح المعاصر لأكثر المبدعين الأيرلنديين دولية، وأخذ بعداً جديداً ، وأصبح أحد المؤسسين الأساسيين للأدب الأيرلندى ، ودخل فى التراث الشرعى لكل المخالفين ، وكل المستقلين وكل الأيرلنديين الذين يرفضون الخضوع للحدود الضيقة للواقعية القومية .

ونرى بصفة خاصة عبر هذا اللجوء الأيرلندى لدانتى الاستمرارية غير العادية لمشروع تشكيل الحيز الأدبى العالمى وتكوينه ، وأعاد كل من جويس وبيكيت تحيين – بعد حوالى ستمائة عامًا – النص المؤسس ، وأول مطالبة بالتحرر النوعى ، وأول ثورة ضد ما كان يعد فى ذلك الحين "النظام اللاتينى" ، وعلى غرار دي بيليه الذى كان قد تحدث عنه أيضًا بوصفه مبدعًا للأشكال الشعرية غير اللاتينية ، وجد كل من جويس وبيكيت دانتى، وجعلا منه أداة للتحرر النوعى؛ لأنهما كانا فى وضع مماثل له ، وهذا الاستخدام الأدبى والسياسى فى الوقت ذاته لنص جوهرى بالنسبة لعملية تشكيل الحيز الأدبى العالمى – الذى سمح له بطريقة ما الظهور – يشهد على صلاحية النموذج الذى اقترحناه هنا، وفى الوقت الذى كان يبحث كل من جويس وبيكيت عن مخرج لموقف السيطرة ، الذى وأن اختلف كثيراً على الصعيد التاريخى ، تشابه كثيراً على الصعيد الهيكلى ، استكملا عملية ظهور الأدب العالمى ونشأته وتوجاها : واختتما العمل ، وعندما وجدا مبتكر الأسلحة المصنعة لمكافحة "الطغيان" اللاتينى ، فقد أعطيا لهذا العمل كل طاقته المعادية متخذين منه شعاراً لمشروعهما الثورى .

العائلة الجويسية . آرنو شميدت وهنرى روث

عادة ما يقال إن "فينيجانز ويك" كتاب فاصل ، يدين فكرة الأدب نفسها أو القروئية ، وإن أحداً لن يستطيع بعد جويس سلوك هذا الدرب أو تجاوزه ، وهذه القراءة المركزية (والفرنسية خاصة) ، أى الصورية فقط ، لا تأخذ فى الاعتبار موقف جويس التاريخى فى أيرلندا وتتجاهل كون "فينيجانز ويك" و "عوليس" ، اللتين تقومان

على نموذج دانتي وكذلك على نظريات فيكو Vico [٨] المناهضة للعمومية، تعدان منشورين ويرشدين للخروج من حالة التبعية الأدبية والسياسية ، وكما أظهر بيكيت وأثبت ، فإن العمل في طور النمو Work in Progress يفترض حلاً راقياً للمعضلة الهيكلية لكتاب الأراضي الواقعة تحت سيادة في الحيز الأدبي الدولي ، وهذا هو السبب في سلوك كتاب آخرين يحتلون موقعاً مماثلاً لهذا الدرب ، بأدواتهم الخاصة، بعد فهمهم لمحاولة جويس ، نذكر منهم: نجابولا ندبيل Njabulo Ndebele في جنوب أفريقيا في يومنا هذا ، آرنو شميدت Arno Schmidt في ألمانيا ما بعد الحرب ، وسلمان رشدى في إنجلترا وفي الهند ، هنرى روث Henry Roth في نيويورك في العشرينيات .

جيمس جويس في أرض لوبنرج البور

احتل آرنو شميدت (المولود عام ١٩١٤) في ألمانيا ما بعد الحرب نفس مركز جويس في العشرينيات، ويرجع ذلك إلى تماثل موقفيهما - فقد استحدث شميدت بطريقة ما نفس ثورة جويس الأدبية عندما وضع في موقف مماثل له - كما وجد في أعمال الكاتب الأيرلندى ووضعه ، حتى في وقت متأخر وبطريقة منكرة ، نوعاً من المسابقة النبيلة تسمح له بالتقدم بصورة أكبر في انفصاله الجمالي [٩] .

وعلى نسق جيمس جويس الذى عرف مشروعه الأدبى بالتعارض مع الأدب القومي الأيرلندى ، بنى شميدت نفسه بداية على نقيض ألمانيا وكل تقليدها الفكرى ، وقد علم شميدت نفسه بنفسه ، ودخل متأخراً في مجال الأدب ، ويشترك مع الكتاب المؤسسين لمجموعة السبعة وأربعين ، علاوة على انتمائه إلى نفس الجيل ، في انعدام الثقة حيال ألمانيا، وهذا ما دفع هنريش بول Heinrich Boll ويوفى جونسون Uive Johnson وألفريد أندرش Alfred Anderseh غداة الحرب إلى وضع السياسة في قلب كتاباتهم النظرية والخيالية وإلى التساؤل عن الجذور الفكرية للنازية والبديهيات المزيفة لجمهورية ألمانيا الديمقراطية ، بينما قاد على العكس آرنو شميدت إلى القيام بهذا النقد القومي في مجال اللغة وإلى رفض أى حديث سياسى صريح لاقتراح "سياسة أدبية"، وعلى عكس كل عملية "تجديد" الأدب التى شجعتها مجموعة السبعة وأربعين ، التى سارت في اتجاه الواقعية والعمل "السياسى" الخاص بتجريد اللغة الذى تم وفقاً للنموذج السارترى ، لمحاربة التقليد الألمانى للجمالية ، كان آرنو شميدت الوحيد الذى شرع في نقد منهجى للغة وللشكل الروائى .

وكان شميدت فى آن واحد - شأنه شأن جويس - منفصلاً عن المحافظة والجمالية اللتين تتسم بهما الثقافة القومية الألمانية فى ذلك الحين ، ولكنه كان أيضًا على خلاف مع النقد السياسى الذى تقوم به مجموعة السبعة وأربعين ، وصرخ : "إننى أحتج هنا علانية على تسميتى "كاتبًا ألمانيًا" التى ستسعى عن طريقها أمة العجول الغبية تلك إلى استعادتى يومًا ما " (١٠) ، وركز مثل جويس نقده على المجال الأدبى النوعى وافتتح موقعًا لرفض مزدوج احتله وحده لفترة طويلة فى ألمانيا ، وقد شعر بشغف شديد إزاء أعمال الروائى الدبلنى ، وفكر اعتبارًا من ١٩٦٠ فى ترجمة كتاب "فينيجانز ويك"؛ ولكن لم يوافق أى ناشر عليها ، وسمح له الانفتاح على الحداثة الأوروبية وعلى الطليعة الصورية التى أعطته نوعًا من الألفة مع الأدب باللغة الإنجليزية ، بالابتعاد عن البديهيات الأسلوبية والسردية للواقعية الألمانية فى فترة ما بعد الحرب .

ويعد جويس وشميدت أخوين فى الثورة على اللغة وعلى التدرجات الهرمية القومية ، والتقيا فى نفس الاهتمامات؛ فقد اختار شميدت - مثل جويس - معارضة النموذج الجمالى القومى ، وفى مقابل كل ما هو جاد ، مدح التفاهة والسخرية والهرج، وفى مقابل الشعر ، أطرى على النثر والنثرية، ويلخص عنوان ديوان شعره "ورود وفلفل أخضر " (١١) Roses et Poirau - بصورة غير عادية - شعريته: كلنشيهات معكوسة وشعر مقلوب يجدد الوصف الأكثر ركاكة للأدب ويجعل المشاعر المعنوية ملموسة، ونجد السخرية مقابل التجربة الشخصية والميتافيزيقا : "على كل الكتاب أن يلمسوا أشواك الواقعية بأيديهم، وعليهم أن يظهروا لنا كل شىء : الجذر الأسود اللزج، والساق الأخضر المزرق الأفعوى ، والوردة الوقحة اللامعة والمتفجرة .. (إلى كل النقاد: غلفوا، فقد تم وزن البضاعة !) " (١٢) .

وكما طالب جويس فى فينيجانز ويك بلغة أدبية مستقلة كافح أرنو شميدت لتجديد علامات الترقيم وتبسيط القواعد الإملائية للغة الألمانية ولفرض تجديداته المطبعية على الناشرين والطابعين ، قال : "فالأمر لا يتعلق فى هذا الصدد بحاجة خيارية للابتكار أو لإحداث تأثير بأى ثمن [..] ، ولكن بالتطور الضرورى والتحسين اللازم لأداة الكاتب" (١٣) ، ويجعل من الوقفات - وفقًا لتزايدها الزمنى - رمزًا لحريته نفسها : "وإذا لم نحصل على هذه الحرية، فسوف نفقدها! لأنها ضرورية ، ضرورية لتجعل من اللغة ما يجب أن تكون : علينا ألا نضيق من نقل الواقع بصورة أفضل دائمًا وبقوة إيحائية أكبر دائمًا " (١٤) ، وبإيجاز طالب باستخدام لغة أدبية محررة من كل تقاليد ومعايير رسمية ، وبتحديد عملى لأداة مستقلة فى خدمة الكتابة والكاتب ، ولذا

تـرك بصـورة نهائية ناشـريه لينشـر آخر كتبـه ومنهـا " ليـل محفوف بذهـب " (١٥) (Soir bordé d'or) ، فى شكل "كتابة على السجاد" كان قادراً على مراقبة تصنيعـهـا فى كل مراحلها .

وعلى غرار جويس ، أعلن فى كل كتبه عدم اكتراثه بمن يعد أكبر الكتاب القوميين ورفضه ، لا لشعر ، ولكن لنثر جوته : "جوته ، وقصيدته التقليدية من النثر المشوه" (١٦) "عند جوته ، لا يأخذ النثر شكلاً فنياً ولكن يأخذ شكل غرفة المهملات " (١٧) ، وبتنديد للهيمنة غير القابلة للمناقشة لجوته على الآداب الألمانية ، وضع أدباء "قصر" فى المقام الأول مثل فيلند Wieland وفوكيه Fouqué وتييك Tieck وفيزيل Wezel ، وأعلن بصفة خاصة استقلاله الفنى التام إزاء التدرجات الهرمية القومية التى تخضع النصوص لحكم "الشعب"، وكتب: "إذا صفق لك الشعب فعليك أن تسأل نفسك : ما الأثم الذى اقترفته ؟ وإذا صفق أيضًا لكتابك الثانى فلتلق بقلمك فى الأشواك: لن تكون أبداً عظيماً .[..] الفن من أجل الشعب ؟ ! : فلنترك هذا الشعار للنازيين والشيوعيين " (١٨) ، وموقف الاستقلال هذا يشبه تمامًا موقف جويس عندما كان يعترض على ما كان يعتبره انحرافات مسرح الآباى : " إذا كان الفنان يوجه أحيانًا نداءات للشعب ، فهو يحرص على العيش بمنأى عنه [..] فشيطان الشعب أخطر من شيطان السوقية " (١٩) .

وقد شرع كل من جويس وآرنو شميدت فى عمل لم يجرؤ أحد قبلهما على القيام به : فقد تحديا المحظورات القومية والمسائل الإجبارية ، وفرضا لغتهما ونحوهما ولا تماسكهما السردى "تتابع من الجمل القصيرة البراقة ، غير المرتبة " (٢٠) ، وقلبا التدرجات الهرمية لأعلام الأدب القوميين ، والصلة بين شميدت وجويس – مثلها مثل الصلة – كما سنرى – بين فوكنر وخوان بينيت، ورشيد بوجدرة و ماريو بارجاس يوسا – لا تتسم بالطابع التاريخى فحسب ، ولكنها متماثلة وتتسم بصفـة خاصة بالهيكلية : فقد احتلوا ، فى أحيازهم الأدبية على التوالى ، نفس المكانة ؛ مما سمح لهم بقلب نفس القيم الأدبية السائدة ، وعدم اكتراثهم بصورة مماثلة باللغة القومية سمح لهم بتفجير سخريتهم علانية ، وبتجديد اللغة الألمانية وبالقيام بثورات أدبية ضخمة وناجحة .

عوليس فى بروكلين

عـاش الشـاب هنرى روث Henry Roth فى أمـريكا فى العشـرينيات ، وهـو ابن لمهاجرين يهـود من وسط أوربا يتحدثون اللغة اليديشية ، وافتقر روث إلى الموارد

الفكرية أو الأدبية وعاش فى قفر مدقع فى نيويورك فى غرب حى هارلم .. واكتشف روث كتاب جويس "عوليس" الذى كان بالنسبة له بمثابة وحى حقيقى ، وقد قص بطريقة مفصلة، فى الجزء الثالث من روايته التى تعد ترجمة ذاتية له "تحت رحمة تيار عنيف" (A la merci d'un courant violent) أن الكتاب قد وصل له بالصدفة ، عن طريق سيدة شابة ، تعمل أستاذة للأدب بجامعة نيويورك، كانت قد أتت به – مهربًا – من باريس : وكان الأمر يتعلق بالطبع بالنسخة التى نشرتها سيلفيا بتيش ، ويحدد روث: "نسخة مجلدة بسلك، ذات غلاف أزرق، نسخة لا تحمل عنوان عوليس لجويس " (٢١) وهكذا يؤكد روث مجدداً، هيكل الحيز الأدبى ودور باريس فى "صناعة" ونشر الحداثة الأدبية، وكان الكتاب فى ذلك الحين مشهوراً فى الندوات الأدبية وبين طلبة نيويورك ومنهم روث ، والذى كان بسبب فقره الشديد "من بين العدد النادر من الطلبة الذين قرأوه ، والذين تمتعوا بذلك بمجد حقيقى، كما لو كان يتم تنصيبهم فى جمعية سرية وشديدة الحداثة ، وكان مجرد إظهار معرفة هذا الكتاب كافيًا لرفعك إلى صف الطليعة الفكرية " (٢٢) .

وعلى الفور ، فهم هنرى روث أن رواية جويس يمكن أن تقدم له وسيلة فريدة للنفاذ إلى الحداثة الأدبية : أى لتحويل حياته اليومية البائسة إلى "ذهب" أدبى، ويتعين قراءة هذه الصفحات المتحمسة بوصفها اعترافًا بالحقيقة "الاقتصادية" للإبداع الأدبى، التى عادة ما يتم إنكارها : "فقد أظهر له كتاب عوليس إمكانية تحويل حثالة الواقع إلى كنز أدبى وكيفية هذا التحويل ، وعلمه الكتاب كيفية تناول نفايات البؤس لاستغلالها فى المجال الأدبى .[..] وما الفارق بين التنوع المتخيم لمدينة دبلن التى كان يتجول فيها بلوم وديدالوس وبين ضواحى هرلم التى كان يعرفها أيرا Ira حق المعرفة، وبين ضواحى الجانب الشرقى (East Side) التى كانت محفوظة بذاكرته كاحتياطى من الانطباعات ؟ [..] عجبًا ! لقد كان عليه أن يفوق فى المهارة أيًا من شخصيات عوليس من حيث المجون والخساسة والفسق والبؤس ، ولكن اللغة – نعم – من الممكن أن تتحول اللغة – كما لو كان بفعل السحر – التى تعد خزى حياته وأفكاره إلى أدب ثمين ، إلى رواية مثل "عوليس" التى طالما امتدحها الجميع [..] فأحواش العمارات الكئيبة القذرة ، والدهاليز المخيفة التى تفوح منها رائحة حمض النيتريك تختلط بها أحيانًا رائحة الكرنب الكريهة .[..] ، ثم أطراف درج المدخل المحطمة ، وصناديق البريد المنبعجة المصنوعة من النحاس والموجودة بالمدخل ، والسلم المتهالك المغطى بالقماش والشباك الصغير قبل بسطة الدور الأول .[..] ألم يكن كل ذلك كافيًا لإعطائه الحق فى التحول الكيميائى ؟

فإذا كان هذا هو بداية الثروة فى مجال الآداب ، حسنًا ، فقد كان يفوق الجميع ثر.
فقد كان عالمه بأسره مخزنًا للحديد ، فهذه الآلاف المؤلفة من الانطباعات الكريهة التى كان يختزنها دون أن يفكر فيها ، كانت قابلة كلها للتحويل، فهناك إمكانية تحويل الدنيء إلى النبيل وسبائك الحديد إلى سبائك ذهب " [٢٣] ، وأعلن عن كل الإمكانات الأدبية الأمريكية المتاحة له ، وكل النماذج التى كانت فى متناوله حتى ذلك الحين: "لم تكن بلا حاجة لركوب الموج والتوجه إلى جزر بحور الجنوب على متن باخرة تفرد كل شراعها للخارج ، ولا البحث عن الذهب فى كلونديك البعيدة ، ولا نزول المسيسيبى على طوف بصحبة هك فين Huck Finn ، ولا قتال الهنود فى الغرب المتوحش بمجلات جديدة بخمسة سنتات [..] لم يكن بك حاجة للذهاب إلى أى مكان ، كل شيء كان موجوداً هنا ، صوب عينيك ، فى هرلم ، فى جزيرة منهاتن ، فى أى مكان بين هرلم ومدينة جيرسى [..] كانت اللغة ساحراً ، كانت الحجرة السحرية ، كانت اللغة شكلاً من أشكال الكيمياء .. ، فقد كانت هى التى ترفع الفقر إلى مرتبة الفن .[..] ياله من اكتشاف عظيم هذا الذى اكتشفه هو ، إيرا ستيجمان ، كان ذكيًا فى الفقر والحزن والعواطف والحرمان أينما تقع عيناه ، لا يرى سوى كنوز ومخازن مكتظة بالقيم التى لا تقدر بثمن ، لم يستغلها أحد بعد ، وبالتالى فهى ملك له .[..] كان ذلك غير لائق ، ولكنه كان أدبيًا ، ودفع إيرا Ira ثمنًا باهظًا مقابل استخدامه " [٢٤] .

ترك هنرى روث مبدأ "التحويل" الأدبى بمعناه الأصلى – والكلمة، كما رأينا، ليست مجردة من القيمة – : وتظهر مفرداته الاقتصادية (كنز – ثروة – ذهب ، قيم لا تقدر بثمن) دون المواربة الأدبية المعتادة ، حقيقة آليات إضفاء الطابع الأدبى ، ويظهر روث أيضًا الدور العملى لما أطلق عليه فى هذا الصدد إرثًا (أو رأسمالاً) أدبيًا : وانطلاقًا بالتحديد من تماثل وضعه المعترف به مع وضع كاتب منبثق عن عالم آخر (لغويًا، وأدبيًا، وسياسيًا، وتاريخيًا) وبالارتكاز على نموذج يقدمه له هذا المبدع ، نجح هنرى روث فى استعاده ملكية عالمه الخاص، وتحويل – كما يقول – عوزه الاقتصادى والنوعى إلى مشروع أدبى ، ومزودًا بجواز المرور ذاك وبهذا المورد الصورى استطاع الدخول مباشرة فى إشكاليات العالم الأدبى الأكثر حداثة ، وهكذا كتب عن أول قراءة باهرة لكتاب جويس "عوليس" : "بمرور الأيام ، وعند قراءته لعوليس ومناقشته ترسخت لديه عقيدة عجيبة ، وهى أن صورة بدائية من النموذج الجويسى كانت محفورة بداخله ، وكما كان يشعر بألفة مع المزاج الجويسى وقدرة غير مؤكدة على تطبيق المنهج

الجويسى ، وعلى الرغم من غموض العديد والعديد من الفقرات ، كان يحدو إيرا شعور بأنه ذكى فى هذا النوع من العوالم التى كان جويس خبيراً لا مثيل له فيها : نفس طراز الواقع التنقيطى ، كانت هناك مفاتيح تستدعى هذا العالم وهياكل تمسح بمعرفته وكان هو حساساً لكل ذلك - لماذا ؟ كان يجهل الجواب " (٢٥) .

والرواية التى استوحاها من جويس بعنوان " ذهب أرض الميعاد " (٢٦) (Call it sleep) ، لاقت فشلاً ذريعًا : والمسافة التى كانت تفصل بين موقع الكاتب - البعيد عن المركز - وموقع الحيز الأدبى الأمريكى فى ذلك الحين والأماكن التى تمنح شهادات الحداثة الأدبية كانت بلا شك كبيرة جداً ، ويشهد بذلك إعادة اكتشاف هذه الرواية وإقرارها بعد مرور ثلاثين عاماً وبيع أكثر من مليون نسخة منها .

- ثورة فوكنر، وبينيت، وبوجدرة، وياسين، وبارجاس يوسا، شموازو

إلى جانب جويس ، يعد فوكنر واحداً من أكبر من قاموا بثورات كبيرة فى العالم الأدبى، تشابه - فى مدى الانقلاب الذى أحدثته فى الرواية - ثورة المدرسة الطبيعية، ولكن، بينما لم تفهم التجديدات التقنية للروائى الأمريكى ولم يتم إقرارها فى المراكز، ولا سيما فى باريس ، إلا بوصفها ابتكارات شكلية ، استخدمت على العكس من ذلك كوسيلة تحرر فى الأقطار البعيدة من العالم الأدبى، وانتمى فوكنر منذ ذلك الحين - أكثر من أى كاتب آخر - إلى "القائمة" المعلنة للكتاب الدوليين للأحياز الأدبية الواقعة تحت سيادة الذين يسعون إلى الخروج من فرض القواعد القومية لعثوره على حل أدبى لما ظل بالنسبة له حتى ذلك الحين مأزقًا سياسيًا وجماليًا وأدبيًا.

وأكثر من جويس ، الذى ضمه النقد الدولى وتم دراسته كظاهرة بعيداً عن علاقتها مع الأوضاع التاريخية حتى إن أكثر الكتاب عوزًا يمكنهم ، بسبب الاحتكار المركزى للإقرار الأدبى ، جهل هذا البعد العدوانى لأعماله ، فإن فوكنر - رغم كونه واحداً من أكثر المعترف بهم فى أعلى دوائر العالم الأدبى - ضمن كبار الثوار الأدبيين، يعد أيضًا نموذجًا يتسنى لكل كتاب الدول البعيدة عن المركز محاكاته ، فهو "آلة رائعة لتسريع الوقت"، بما أنه يبطل لعنة تأخر الدوائر الخارجية للعالم الأدبى بمنح روائيى أكثر الدول عوزًا إمكانية اعطاء شكل جمالى مقبول للواقع الحقير فى هوامش العالم ،

وإذا كانت أعمال الكاتب قد نجحت في توحيد المشروعات الأدبية المختلفة ، وإذا كان روائيون من آفاق مختلفة قد اعترفوا بها منذ أكثر من أربعين عاماً ، فذلك يعني - دون شك - أنها تجمع خاصيات لا يمكن أن تجتمع في العادة ، ويعد فوكنر مواطن أقوى أمة في العالم، وأقرته باريس، ومع ذلك فهو يتحدث في كل رواياته - وعلى أي حال في الروايات الخاصة بالفترة الأولى - عن شخصيات ومناظر وأنماط فكرية وقصص تطابق تماماً واقع كل البلدان التي يطلق عليها دول "الجنوب": عالم ريفي وقديم، يخضع لأنماط فكر سحرية ، منغلق على العائلة أو القرية ، ويؤكد فاليري لاربو - بغية نفي هذه القراءة في الحال ، في مقدمة كتاب "بينما أحتضر" - أن أول أعمال فوكنر وصلت إلى فرنسا تحت شعار "رواية ريفية" (وهو بلا شك أدنى الأنماط الروائية) : "هذه رواية عن العادات الريفية تأتي لنا ، في ترجمة جيدة ، من ولاية المسيسبي [...] ومن المؤكد أن كتاب "بينما أحتضر" يقدم فائدة أكبر ويملك - في رأيي - قيمة جمالية أكبر من غالبية الكتب التي يجب أن تضعه المكتبة وسطها ، لراحة الجمهور، أي ضمن مجموعة "الروايات الريفية" " (٢٧) .

وقد قام بهذه الطريقة بنقل هذا العالم البدائي إلى الحداثة الروائية، وكان هذا العالم حتى ذلك الحين لا يستدعي سوى الواقعية المقننة والوصفية: فالحضارة القبلية والعنيفة - التي تتأثر بأساطير التوراه وتتعارض في كل شيء مع الحداثة الحضرية ومقترنة في أغلب الوقت بالطليعة الصورية - هي المادة المفضلة لواحد من أكثر الكتاب جرأة في هذا القرن ، ويحل فوكنر ، عن طريق مشروعه نفسه التناقضات المحبوس فيها كتاب الدول المحرومة من الإرث ؛ فقد نجح في إجهاض لغة التدرجات الهرمية الأدبية المفروضة ، وشرع في قلب خطير للقيم وعوض التأخير المتراكم للآداب التي كانت حتى ذلك الحين مستبعدة عن الحاضر الأدبي ، أي الحداثة الصورية، ومما لاشك فيه أن الكاتب الإسباني خوان بينيت كان من أوائل من فهمه ، ولكن من بعده، اعترف به كل كتاب "الجنوب" ، بالمعنى الواسع للكلمة ، من البرتغال مروراً بأمريكا الجنوبية أو أفريقيا ، بوصفه الذي أوحى لهم بأمكانية بلوغ واقع الأدب دون إنكار شيء من إرثهم الثقافي ، وتسمح الصلة التي تتضح دائماً للبعيدين عن المركز ، رغم اختلاف اللغة والحقبة والحضارة ، بالمطالبة به بوصفه سلفاً شرعياً ، ونرى أن آلية التماثل تعد واحدة بالنسبة لكل من جويس وفوكنر ، فلأن أعمالهم تحل - بطريقة جديدة تماماً ومتقنة - معضلة ومشكلات الكتاب المعوزين ، فمن ثم لا يمكن أن يدركها سوى المبدعين الذين يقفون في موقف مماثل ، ولكن بينما يطالب الروائيون المنبثقون عن

عوالم حضرية محرومة من أى إرث فى أغلب الوقت بجويس ، يعترف بفوكنر الكتاب القادمون من أقطار شديدة الريفية ، ذات هياكل ثقافية قديمة .

فوكنر في إقليم ليون الإسباني

" كان ويليام فوكنر هو سبب وجودى ككاتب ، فقد كان له أعظم الأثر فى حياتى " (٢٨) :
ويعد الدين الذى أعلنه خوان بينيت تجاه فوكنر والصلة التى يعترف بها دون مواربة وتربطه بأعمال الروائى الأمريكى وإعجابه المطلق بهذا الكاتب الذى تم اختياره أستاذًا فى الكتابة تمثيلاً غير عادى لتعقيد شبكات مرور الأدب ، وهذه الدقة فى الاختيار ، التى يعقب عليها عادة بلغة "التأثير" ، لا تمت بصلة بلقاء قدرى فى سماء الأفكار .

وعندما وصلت أعمال فوكنر إلى بينيت فى إسبانيا فى الخمسينيات، كانت قد قطعت شوطًا طويلاً فى الزمان والمكان فقد مضت عشرون عامًا فى الرحلة من المسيسيبى إلى مدريد وبطرق لا علاقة لها بالصدفة : ومرت بباريس، وقد قرأ بينيت فوكنر فى ترجمة فرنسية ، لا - كما يقول - بسبب شغفه الخاص بهذا البلد أو بهذه اللغة ، ولكن لأن فى هذه الفترة ، كان الحديث بالفرنسية والكتابة بها هما الضمان للوصول إلى أدب العالم بأسره - واكتشف حداثة الرواية الأمريكية، لا بمجرد ميل خاص ، ولكن لأن أعلى محافل النقد الفرنسى قد اختارت فوكنر منذ زمن بعيد، من بين مجموعة كبيرة ، كأحد مؤسسى الحداثة الروائية ، وبفعل موقع باريس المتميز، لا يسع بينيت إلا منح كل الثقة للحكم الفرنسى ، وتناول أعمال فوكنر بوصفها أعمال كاتب كبير تم إقراره بالفعل ، ولكن الإلهام الذى استوحاه من هذه الأعمال - أكثر من أى أعمال أخرى - يرجع بطريقة بديهية إلى التطابق المدهش بين عالمين يفصل ظاهريًا بينهما كل شىء : جنوب الولايات المتحدة كما يراها فوكنر وإقليم ليون الإسبانى كما يراه بينيت ، وعندما يروى هذا الأخير بداياته كمهندس وكاتب، يشرح: "كنت فى منطقة لا أعرفها جيدًا : فى شمال غربى إسبانيا، جنوب جبل كنتابريك ، فى إقليم ليون .Léon كانت منطقة جد متأخرة وشديدة الكثافة السكانية فى ذلك الحين ، لم يكن هناك شىء ، لا طرق ولا كهرباء ، كان يجب عمل كل شىء : لقد سافرت كثيرًا فى أكثر المناطق فقرًا وتأخرًا فى إسبانيا (٢٩) " ، والألفاظ التى استخدمها فاليرى لاربو لوصف مشهد فوكنر الأمريكى ، فى مقدمة الترجمة الفرنسية "بينما أحتضر" ، هى تقريبًا نفس الألفاظ : "سيصاب القارئ دون شك بدهشة من الطابع الزراعى الخالص لهذا الريف الواسع ،

من غياب المدن الكبرى ومن التنظيم السيئ لطرق وخدمات الاتصال ومن ضعف كثافة السكان من الملاك المزارعين الذين تبدو حياتهم أكثر صعوبة من غالبية الريفيين والفلاحين والمزارعين فى وسط أوربا أو غربها " (٣٠) .

ويتسنى لنا بصورة جيدة رؤية المفهوم المستهلك "التأثر" وهو مفهوم بسيط وغير محدد ولا يتناسب لتفسير اللقاء بين فوكنر وبينيت ، وبعيداً عن إخفاء ما يدين به لفوكنر – كما يفعل غالبية الكتاب الذين "يتأثرون بغيرهم" فيحاولون المطالبة بأصالتهم ولا سيما إزاء العمل الذى استوحوا منه – قام بينيت بعرض بنوته وتأثره بفوكنر وأكد دومًا – فى إشادة صريحة – التوازيات الممكنة (٣١) ، وأعلن عن دينه ليشرح بصورة أفضل طبيعة "اقتباساته" : فبغية وصف واقع مماثل ، استخدم ، بطريقة نفعية (وظيفية) (ولا بطريقة جمالية فقط، على سبيل المثال) ، عناصر مماثلة من حيث التعريف ، وتتضمن الصلة المعترف بها بين العاملين التكرار العملى لعناصر أسلوبية أو هيكلية، مما يستبعد المحاكاة البحتة "لأساليب" أدبية ، وقد لاحظنا بالطبع رغبة بينيت فى أن تدور أحداث رواياته فى منطقة ريجيون "Région" ، كما حدد فوكنر حركة كتبه داخل منطقة يوكنباتوفا Yoknapatoupha (وقد أعطى الاثنان خرائط طوبوغرافية دقيقة لمنطقتيهما الخياليتين : فوكنر بالنسبة لمختارات مالكولم كوولى Malcolm Cowley، فوكنر المحمول The Portable Faulkner ، وبينيت فى "هيرمبروزاس لنزاس" (Herrumbrosas Lan-zas، الذى نشر عام ١٩٨٣) ، دون الحديث بصورة بديهية عن التعقيد السردى واللاخطية الزمنية والخلط التاريخى ... إلخ، ولاستبعاد قراءة خاصية تربط أعمال الكاتب الأمريكى بجنوب الولايات المتحدة وحده، يؤكد موريس إدجار كوندرو Maurice Edger Coindreau ، فى مقدمته "للنخل المتوحش" (Palmiers Sauvages) على أن "مجال فوكنر الحقيقى هو الأساطير الأبدية ، وبصفة خاصة الأساطير التى أضفت عليها التوراة طابعًا شعبيًا .. " (٣٢) ويتحدث بعد ذلك عن "البدائى الكبير، خادم الأساطير القديمة الذى يمثله ويليام فوكنر .. " (٣٣) ، ويلجأ بينيت هو الآخر إلى الأساطير، ولكن لتقديم سياق ثقافى مختلف ، ويخلط – فى كل رواياته – بين الأساطير والعقائد الشعبية والخرافات والتقاليد القديمة ، للقيام بنوع من التحقيق السلالى، وباستخدامه الأساطير القديمة ، حتى ولو بصورة غير محددة أو إيحائية ، قام بترقية هياكل فكر الفلاحين المنعزلين فى جبل كنتابريك وعممها : والجبل الخطير الذى يأخذ شكل المتاهة الذى يتصدر أماكن كتابة "ستعود إلى ريجون " (Tu reviendras à Region) ، والذى يراقبه حارس من الأشباح دائم الوجود ، يستدعى – دون إصرار – إله الجحيم

(هاديس Hadés) وكل الجحيم المتاهى ، وهذه الطيور الغريبة ، وهى "جنس متدن من الكواسر" ، التى تهاجم الناس بغرس "سهم مخيف وحاد فى ظهورهم"، تجعلنا نفكر فى حراس بعض الدوائر الجهنمية ، وبالتأكيد على العقائد والمخاوف والأساطير، يضع بينيت تأملاً طويلاً ومعقداً عن قدم بلاده وتأخرها ، المحكوم عليها بمعارك غامضة من أجل رهانات بالية : "وهنا فى حفرة ، [..] مات [..] الرجل الذى ، حاشداً جيشاً كاملاً، حاول - بحجة إهانة قديمة - خرق وعورة هذا الجبل وكشف السر الذى يحيط بتأخره " (٢٤) واللجوء إلى فكرة سحرية لا تمت بصلة بجعل هذا العالم الريفى مثالياً فقد تم معاملة هذا العالم بوصفه حافظاً للآثار الخالصة لثقافة وطنية : وهذا هو ما يدعم ، بانعكاسية غريبة أصبحت دون شك ممكنة بفضل الحديث عن الماضى الذى قام به فوكنر ، التساؤل السياسى والتاريخى عن التأخر أو الجمود الإسبانى .

وسمحت الحرية التى حصل عليها بينيت من قراءة فوكنر بإيجاد الأسئلة الخاصة بإسبانيا، ويتعين بهذا المعنى فهم كل تحليلاته ، التى تبدو ظاهرياً ألغازاً (ومن ثم أدبية خالصة)، والتى تتسم - دون شك - بالتاريخية والعرقية، وتحاول فك رموز الهياكل القومية القديمة، وتحدث - على سبيل المثال - عن "رأس الملك سيدوان، هو تقفز، كما تروى الأسطورة، إلى المياه نهر النورس [..] وجنون الشابة أفيزا Aviza، الذى فتح احشاء جثة والده ، [..] مما [حدد بصورة نهائية سلوك قرية محقرة وبائسة، تساق نحو الانهيار والتأخر وذلك بغية الحفاظ على السلطة الشرعية" (٢٥) وبنفس الطريقة، اقترح خوان بينيت وجهة نظر استفزازية حول الحرب الأهلية ، ولا تتضمن كتبه أى أثر لهذه الأسطورة البطولية التى كانت نقطة انطلاق لكتب عديدة للمنفى الإسبانى ، وتناول بينيت منذ أول كتاب له - وكذلك فى معظم رواياته بصورة أو بأخرى - الموضوع المحرم بامتياز ، والمؤسس لكل المواقف المتخذة فى العالم الفكرى الإسبانى ونظرته، الجديدة تماماً، للحرب ، هى نظرة مؤرخ ، ونبرته تتسم بالحسية والوصف والحيادية ، مستبعدة على حد سواء ، الجمهوريين والاشتراكيين ، ووجهة نظره الواقعية - التى لها جذور من السيرة الذاتية بما أن والده ، الذى كان جمهورياً ، لقى حتفه فى مدريد على يد الجيش الجمهورى - كانت منفصلة تماماً عن المعيار الأدبى ، وأعلن هكذا بصورة واضحة مشروعه فى "ستعود إلى ريجون " (٣٦): "وقد بدأنا فى رؤية الأمور بصورة واضحة فيما يتعلق بالحرب الأهلية فى منطقة ريجون عندما أدركنا أن الأمر يتعلق بأكثر من زاوية بنموذج مصغر للأحداث القارية" ، وعندما وصف بعد ذلك الالتزام الجمهورى

لمنطقة ريجون، كتب : "كانت منطقة ريجون جمهورية بسبب الإهمال أو النسيان ، وكانت ثورية بالسمع ومحاربة لا بروح من الانتقام تجاه نظام قديم طاغ ، ولكن لشجاعتها وبراءتها ، وهما صفتان نشأتا من ظرف طبيعي كئيب وممل " (٣٧) ، وبوصفه الحرب الأهلية على أنها إحدى المظاهر العديدة لتخلف إسبانيا " (٣٨) ، إحدى أفظع عواقب العزلة المقررة وفي نفس الوقت يتحملها بلد يخضع لأكثر الممارسات والعقائد قدمًا ، فقد قام عام ١٩٦٧ ، في ظل حكم فرانكو نفسه ، بمعاينة المنطق التاريخي لقيام ديكتاتورية ، وهكذا كتب عن نوما Numa ، حارس جبل منطقة ريجون الملعون : " إنه لا يمد بأي مساعدة ولا يسمح على الأقل بأدنى تقدم ، فمعه ليس هناك سبيل للخلاص ، لا تنظروا إليه بفكر مسبق ، فهو ليس بنزوة للطبيعة ولا بنتيجة لحرب أهلية ، ربما أدت العملية المنظمة لديانة ، ارتبطت بالتنمية ، إلى هذه النتيجة : " شعب جبان وأناني وهمجي يفضل دائمًا القمع على عدم اليقين ، كما لو كان عدم اليقين ميزة يختص بها الأثرياء " (٣٩) .

فوكنر في الجزائر

رشيد بوجدرة – الذى حاول بالعربية القيام بنفس طراز عمل خوان بينيت على اللغة والثقافة الإسبانية ، طالب هو الآخر بالإرث الفوكنرى بغية تجديد الأشكالية "القومية" للرواية الجزائرية والخروج من البديل اللغوى شديد البساطة (الكتابة بالفرنسية أو بالعربية) ، ولجأ بوجدرة إلي حداثة روائية لم يسمح التقليد المدرسى، المنبثق عن الاستعمار بفرضه، وشرح قائلاً في لقاء: "أريد أن يكون بلدى حديثًا، وهو ليس كذلك الآن ، وفي أدبى – بالفعل – أشعر بشغف نحو حداثة الكتابة، ونحو الكتاب الذين يصنعون الحداثة في العالم ، سواء كانوا كتابًا معاصرين أو كتاب طليعة : مثل فوكنر ، حتى وإن كان قد لقى حتفه منذ زمن طويل ، لأنه ابتكر الحداثة الروائية ، وكذلك كلود سيمون ، وتجرى أحداث كل روايات كلود سيمون في منطقة بريبنيان (Perpignan.) وينتشر كل العالم السيمونى من هذه المدينة الصغيرة أو هذه القرية الصغيرة ، وبنفس هذه الطريقة ، كتب فوكنر كل شيء اعتبارًا من جفرسون (Jefferson) ، وهى مدينة صغيرة تقع على نهر المسيسبي ، ثم أجد نفسى في هذا المجال، وأطلق على ذلك رواية الجنوب وأشكل أنا نفسى جزءًا من رواية الجنوب ، وأريد أن أكون جزءًا منها ، والجنوب هو ما يقربني من كلود سيمون ، إنه الجنوب

لأنه يتحدث عن المرأة في الثلاثينيات في الجزائر ، بصورة دقيقة : السجن والحرية ... وهذا بالضبط هو نفس عالمي، العالم الذى ولدت فيه ، فوكنر يتحدث عن نفس هذه الأشياء: الجنوب والحشرات والناموس، كل هذا .. " (٤٠) ، وتعد الإشارة إلى كلود سيمون ، الذى اعترف هو نفسه بدينه تجاه فوكنر ، طريقة لمضاعفة عملية الاستيلاء على الإرث الأمريكي. وتتضمن المطالبة بحداثة روائية تقدم كل وسائل التعبير عن واقع بلد، دون الوسائل البالية للمدرسة الطبيعية ، تأكيد استقلال أدبى وجمالي تام: فقد رفض بوجدرة الإلحاقية السياسية للكتاب الجزائريين ، ليلتقى بالسياسة فى ساحة أخرى، وهى الساحة الأدبية ، وهذا لا يعني - على النقيض - الانغلاق فى لا سياسية متذوقة للجمال ، فعزمه خرق اللغة العربية من داخلها ، وقلب بديهيات لغة مرتبطة بالدين وبالحياة السياسية واحترامها التقليدى جدد بصورة عميقة الممارسات الأدبية القومية. واستخدم بوجدرة أسلحة الكتاب المركزيين (خرق اللياقة الاجتماعية والدينية، الذى يعد أمراً يصعب أن يفرضه بوجدرة اليوم فى الجزائر كما كان صعباً بالنسبة لجويس فى أيرلندا فى العشرينيات) لتحويل ، من الداخل ، ممارسات أدب يعتقد أنه متحرر من القيود الاستعمارية بالاستخدام المعمم لنموذج سردى ، والذى هو فى الواقع مجرد تكرار لهيكل موروث من النماذج المدرسية "للكتابة الجميلة" الفرنسية : "لدينا أدب مربين ومعلمين [..] ويرى الكاتب الجزائرى الأشياء بطريقة موضوعية وخارجية واجتماعية وأنثربولوجية ، ويتعين القول أيضاً بأن الاستعمار قد ساعده كثيراً وحده داخل هذا الإطار وصفق له .. وفى هذا الأدب التربوى، نشعر بالرغبة فى التعلم وفى إعطاء دروس " (٤١) والمشكلة - بالنسبة له - "تتلخص فى إدانة القدسية"، ما يعتبره الشعب، بحق أو بغير حق، شيئاً مقدساً [..] والأمر يتعلق بقول أشياء جديدة باللغة العربية ، على سبيل المثال الجنس (٤٢) ، وعند ترجمة ثانى رواياته "ضربة شمس" (l'Insolation) المنشورة فى فرنسا إلى العربية قال : " تسبب ذلك فى فضيحة كبيرة فى ذلك الوقت فى الجزائر [..] لأننى أدنت الكتاب المقدس ، لقد كتبت بنوع من التورية نص القرآن وهى تلك التورية التى كنا نقوم بها عندما كنا أطفالاً ، والتى يقوم بها كل طفل جزائرى، عربى مسلم فى المدرسة الابتدائية ، ومن ثم ، وصل كل الجانب المناوئ وكل الشحنة المناوئة بصورة أدق باللغة العربية [..] لقد خرقت قوانين هذه اللغة ، وخرق قوانينها يعد أمراً هاماً بالنسبة لنا لأنها لغة شديدة التنزيه ، وشديدة الانغلاق فى قنوات ، حتى إنه يستحب خرق قوانينها " (٤٣) .

وفي عام ١٩٧٥ تحدث كاتب ياسين بكلمات قريبة الصلة من كلمات بوجدرة ساعيًا إلى تنويع الخطاب البلاغي المركزي الذي كان يميل إلى توجيهه إلى فوكنر الذي يعد نموذجه الوحيد وإلى تفسير أهميته بالتقريب بين البلدين ، وقال "لنأخذ مثال كامو. مما لا يمكن إنكار كونه كاتبًا ، ولكن كتبه عن الجزائر لها صدى زائف وأجوف [..] أما بالنسبة لفوكنر ، فهو يمثل هذا النمط من الأشخاص الذي أكرهه. إنه محتل، إنه متزمت أبيض اللون ، منبثق عن الولايات المتحدة . [..] والحق أن فوكنر عبقري ، إنه سجين الأدب ، وكان من الصعب ألا أتأثر به ، ولا سيما أن الجزائر كانت نوعًا من أمريكا الجنوبية ، من جنوب الولايات المتحدة ، في الوقت الذي كنت أكتب فيه، مع هذه الأقلية القوية من البيض ، وهذه المشكلات التي كانت شديدة الشبه ، ومن ثم فهناك سبب لانبهاري بفوكنر ، ولكن الطريقة التي تم بها عرض تأثير فوكنر كانت تعسفية ، ومن الطبيعي أن يضع الناشرون هذا على الغلاف ، وهذا شيء إيجابي لأن فوكنر مشهور جداً ، كان تأثير فوكنر شيئًا مريحًا ولكن يتعين شرحه ، وإذا ما تم شرحه بالصورة التي قمت بها للتو في بضعة كلمات ، لعادت الأمور إلى نصابها " (٤٤) .

فوكنر في أمريكا اللاتينية

وأصبح الروائي الأمريكي أيضًا حامل راية التحرر الأدبي لكتاب ما يسمى "بالطفرة" اللاتينية الأمريكية ، وكلنا يعلم أن أعماله كانت أساسية بالنسبة لجابرييل جارسيا ماركيز الذي شهد بذلك مرارًا ، وكذلك بالنسبة لكاتب بيرو ماريو بارجاس يوسا الذي يؤكد على الطابع المؤسس للنص الفوكنري : " قرأت الروائيين الأمريكيين ، ولا سيما روائيي "الجيل الضائع" – فوكنر وهيمنجواي وفيتزجيرالد ودوس باسوس – وخاصة فوكنر ومن بين الكتاب الذين قرأتهم في شبابي ، هناك واحد لا يزال حيًا بداخلي ، لم أشعر بخيبة أمل أبداً وأنا أعيد قراءة فوكنر ، كما حدث لي أحيانًا مع هيمنجواي . [..] ، إنه أول روائي قرأته بالفعل وفي يدي ورقة وقلم ، لأني بهرت بتقنيته ، إنه أول روائي أحاول أن أعيد بناء أعماله بطريقة عقلية ، محاولاً الاستدلال ، في كتاباته ، عن التنظيم الزمني – على سبيل المثال – وعن تقاطع العامل الزمني والتاريخي وعن فواصل السرد وعن ملكته في سرد حكاية وفقًا لمنظورات متناقضة ، بطريقة تؤدي إلى خلق لبس ولغز وغموض وأثر عميق ، نعم ، فبالإضافة إلى أن الأمر يتعلق بأحد كبار روائيي القرن العشرين ، فإن التقنية هي العنصر الذي بهرني

عند فوكنر وأعتقد أنه، بالنسبة لكاتب لاتينى – أمريكى ، تشكل قراءة كتبه أمراً جد نافع فى الفترة التى قرأتها فيه، لأنها تقدم لعبة ثمينة من التقنيات الوصفية القابلة للتطبيق فى واقع – واقعنا – الذى يشبه بطريقة ما ، الواقع الذى يصفه فوكنر، وهو جنوب الولايات المتحدة (٤٥) " ، فالصلة الجغرافية السياسية التى يؤكد عليها بارجاس يوسا هى التى استدل عليها بينيت وبوجدرة وهى الدليل على قرابة النسب فى التركيب ، ولا تجعل من فوكنر مادة لإعجاب مبهم بأحد أكبر أعلام الحداثة الروائية ، بل تجعل منه رائداً ومبدعًا لحل نوعى سردى وتقنى وشكلى ، يسمح بالمواءمة بين أحدث جمالية والهياكل الاجتماعية والمناظر المعروفة بأنها الأكثر قدماً .

نحو ابتكار اللغات الأدبية

خلال التاريخ الطويل الذى قاد من تبعية الكتاب إلى تحررهم (حتى النسبى)، وخلال هذه العملية البطيئة لتراكم الموارد الأدبية التى سمحت بالابتكار التدريجى لحرية ونوعية أدبية ، وكان أثر الصراعات غير المؤكدة والصعبة (وأيضا النادرة) هو الصراع المتعلق باللغة ، ولأن اللغة تمثل بصورة متصلة أداة سياسية وشعاراً قومياً ومادة للكتاب، فمن شأنها بسبب ازدواجيتها المؤسسة التحول إلى أداة لخدمة أهداف قومية أو وطنية أو شعبية ، وتفسر هذه التبعية الأصلية إزاء المحافل السياسية والقومية دون شك السبب فى أن مجرد إعلان الانتماء والتبعية التى يمكن أن يسمح الكتاب لنفسهم بها فى الأراضى الأكثر استقلالاً للجمهورية العالمية للآداب تأخذ شكل الشعار الذى تم تكراره مراراً وتكراراً : "وطنى هو لغتى" ، وهو أسلوب سريع واقتصادى لإنكار القومية السياسية المبعدة فى الأقطار الأكثر استقلالاً ، مع المطالبة بلغة مع ذلك تتصل بالأمة .

وهذا ما يفسر أن المرحلة الأخيرة لتحرير الكتابة والكتاب، وآخر مطالبتهم بالحرية تمر – دون شك – بمرحلة تأكيد الاستخدام المستقل للغة مستقلة ، أى لغة أدبية نوعية ، لغة لا تخضع لأى قانون للتصويب النحوى أو حتى الإملائى (نعرف أن الدول هى التى فرضتها) ، ترفض الخضوع للمتطلبات المشتركة لسهولة القراءة الفورية ، وللاتصال السطحى ، لتخضع فقط للمتطلبات التى يمليها الإبداع الأدبى نفسه .

وكان جويس ، فى "فينينجانز ويك" أول من انفصل عن شرط الخطية وسهولة القراءة الفورية والنحوية وأكد – بابتكاره متعدد اللغات – استخدام لغة نوعية ونشأتها : وحذا آرنو شميدت حذوه ، مغيراً النظام السردى بتغيرات فى نظام الطباعة ، ولا سيما فى "ليل مطرز بالذهب" حيث تتوازى عدة أنماط من السرد فى نفس الصفحة .

ومؤخراً قدمت نمساوية تعيش وتكتب فى فرنسا – كاتالين مولنار Katalin Molnar اقتراحاً جديداً فى هذا الاتجاه ووقعت على محاولة اعتداء نوعى على اللغة القومية ، وبإدانتها الصريحة للأفكار المسبقة القومية : أى السياسية ، التى يقوم عليها الخضوع للنظام اللغوى ، اقترحت بطريقة ساحرة وفى الوقت نفسه مناوئة، لغة صوتية (أى لغة مكتوبة وشفاهية فى الوقت نفسه) نظرت فيها لضرورة الاستقلال الأدبى للغة الأدبية: "لقرون طويلة لم يكن هناك وجود للغات القومية الصحيحة . [..] كانت اللاتينية موجودة من جهة، وهى اللغة العلمية، ومن جهة أخرى اللغات القومية، أى اللغات السوقية [..] ، وإذا لم يكن هناك حد أو فاصل بين اللغة الأدبية واللغة القومية السليمة ، فالهدف من ذلك هو إثارة المتعة لا تقديم لغة سليمة . [..] وبالتالى ، يمكن استخدام أى أسلوب ، وتحقيق كل ما يمكن تحقيقه ، كل شىء ، فكل شىء مسموح به بصورة مطلقة ! فليس هناك أى قيود لاحترام المعايير اللغوية . [..] كف عن التفكير فى وجوب حمايتك للغة القومية السليمة " (٤٦) .

وكان بيكيت – دون شك – هو الذى ، حتى ذلك اليوم ، أكثر من ابتكر لغة أدبية . فقد ابتدع الأشياء الأدبية من بين أكثر الأشياء التى يمكن تخيلها استقلالا ، وشكل كل من موقفه كأيرلندى منفى فى باريس والطابع اللغوى الثنائى (فكان يكتب ويترجم لنفسه باللغتين) لأعماله ، المحرك الأكثر فاعلية لإدانة البديهيات اللغوية والسردية العادية ، وقاده بحثه الصارم والدقيق عن استقلال جذرى إلى الانفصال عن كل أشكال التبعية القومية الخاصة بالكتاب : الأمة بالمعنى السياسى بالطبع وكذلك المناقشات الخاصة بالتاريخ الأدبى القومى والخيارات الجمالية التى يمليها الحيز الأدبى القومى، وأخيراً اللغة نفسها التى تم تصورها كمجموعة من القوانين والقواعد التى تفرضها المحافل السياسية وتسهم فى إخضاع الكتاب للمعايير القومية للغة القومية .

ويتعين بهذا المعنى فهم اهتمام بيكيت الشغوف لرسم برام فان فيلد : Bran Van Velde متحولاً عن الإشكالية التمثيلية للأدب ، اقتبس من الرسم إحدى ثوراته الكبرى فى فن التصوير وأحدث انقلاباً فى الفرضيات التى يرتكز عليها الفن الأدبى

بصورة طبيعية ، ومتابعًا العمل الذى بدأه جويس فى تفويض الصرح الواقعى ، أدان بيكيت تدريجيًا ، وبصورة أكثر جذرية كل "آثار الواقع" التى يقوم عليها السرد الروائى ، وبرفضه فى البداية لفرضية الاستلاحة المكانية والزمانية ، ثم الشخصيات وحتى الضمائر ، عمل على ابتكار أدبى خالص ومستقل ، متحرر من معايير التمثيل التقليدى ، ويفترض هذا الاستقلال تنفيذ أدوات لغوية أو استخدام جديد للغة ، مستقل عن القيود غير النوعية لسهولة القراءة الفورية .

ولخلق الأدوات "التقنية" للتجريد الأدبى ؛ يتعين ابتكار مادة أدبية جديدة تسمح بهروب المعنى ، أى السرد والتمثيل والتوالى والوصف والديكور والشخصية نفسها ، وبإيجاز خلق لغة أدبية مستقلة ، أو على الأقل ، أكثر استقلالاً فى خيال الكاتب ، ويتمثل تحدى بيكيت فى إسكات المعنى – بقدر المستطاع – للوصول إلى الاستقلال الأدبى ، وهو التحدى الأكثر طموحًا والأكثر جنونًا فى تاريخ الأدب ، ومما لا شك فيه، أن كتابه "رأس الاسوء " (٤٧) Cap au pire يشكل تجسيداً لمشروعه العظيم لكتابة تتسم بالاكتفاء الذاتى ، تولد تركيباتها الخاصة ومفرداتها ونحوها ، وتبتكر حتى المفردات التى تتناسب مع منطق المكان الخالص لنص يرجع لنفسه الفضل فى إمكانية كتابته ، ومن المحتمل أن يكون بيكيت قد توصل للتجريد الأدبى ، فقد ابتكر مادة خالصة للغة ، مستقلة تماماً لأنها لا تشير إلى أى شىء سوى لنفسها .

ولتخليص الأدب من آخر أشكال التبعية ، انفصل عن فكرة اللغة المشتركة نفسها ، واتجه فى البحث عن أدب "اللا كلمة " (٤٨) ، ويعد – دون شك – الكاتب الذى ابتكر اللغة الأدبية الأكثر تحرراً ، أى الأدب المتحرر من معنى الكلمة نفسها ، ولم يكتب بيكيت بالفرنسية ولا بالإنجليزية ، ولكن شكل مادته الجمالية انطلاقًا من إشكالياته الجمالية ، محدثًا بذلك – فى غموض تام – أول ثورة أدبية مستقلة بحق .

الهوامش

(1) C. Fuentes, 'Le Roman est -il mort?" Géographie du roman, op. Cit., p. 23.

(2) Cité par C. Cymerman et C. Fell, Histoire de la littérature hispano -américaine de 1940 à nos jours, op. Cit., p. 13 - 14.

(3) Octavio Paz, La Quête du présent, op. Cit., p. 20.

(4) Ibid., P. 23. Je Souligne.

(٥) لا أقدم هنا سوى دراسة جزئية عن بعض السلالات الهرطقية ، ويتعين في هذا الصدد إضافة خورخي لويس بورخس ، الذي يعترف به العديد من الروائيين المركزيين والبعيدين عن المركز كمعلم (ومن بينهم كيش).

(6) Cf. P. Casanova, 'Usages politiques et littéraires de Dante", Beckett l'abstracteur, op. Cit., p. 64 - 80.

(7) Samuel Beckett, Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment, loc. Cit., p. 70 - 76.

(٨) جيامباتستافيكو Giambattista Vico (١٦٦٨ – ١٧٤٤) ، مؤرخ ورجل قضاء وفيلسوف ولد في نابولي واستخدم أسلوبًا مقارنًا لدراسة تكوين وتطور وانحطاط الأمم ، ويقوم بدور نوع من القرين للكتاب والمفكرين المبعدين عن الحيز الثقافي الاجيرماني.

(٩) يعيد النقد تأكيد نفي أي صلة أو تأثير لجويس على شميدت وذلك تأسيسًا على تصريحات الكاتب الألماني نفسه – والذي رفض أن يصنفه الملقون في فئة "مقلدي جويس" – ويعد هذا النفي نوعًا من الخضوع لأحد القوانين الضمنية للعالم الأدبي والتي تقضي بعدم الاعتراف بكاتب بوصفه "كبيرًا" إذ لم يثبت أنه "مبتكر"، أي إذا لم نستطع منحه شهادة "عذرية" تاريخية.

(10) Cité par claude Riehl et André Warynski, 'Arno Schmidt", 1914 - 1979. Vade -mecum", Arno Sdmidt, l'oeil de la terre, juin 1994, p. 10.

(11) Arno Schmidt, Roses et Poireau, Paris, Maurice Nadeau, 1994. (trad. Par D. Dubuy, P. Pachet et C. Riehl).

(12) Ibid., p. 45.

(13) Ibid., 'Calculs", p. 188.

(14) Ibid., p. 198.

(15) A. Schmidt, Soir bordé d'or, Paris, Maurice Nadeau, 1911 (trad. Par C. Riehl).

(16) A. Schmidt, Roses et Poireau, op. Cit., p. 165 .

(17) A. Schmidt, Scènes de la vie d'un faune, Julliard, coll. "Les lettres nouvelles", 1962 ،p. 115 - 116 (trad. Par J. C. Hèmery et M. Vallette).

(18) A. Schmidt, Brand's Haîde, Paris, Bourgois, 1992 ،p. 64 (trad. Par C. Riehl).

(19) J. Joce, Essais critiques, op. Cit., p. 81 .

(20) A. Schmidt, Scènes de la vie d'un faune, op. Cit., p. 10 .

(21) Henry Roth, A la merci d'un Courant violent, t. 111 ،la Fin de l'exil, Paris, Edition de l'Olivier, 1998 ،p. 85.

(22) Ibid., p. 88 .

(23) Ibid., p. 105 - 103. Je Souligne.

(24) H. Roth, op. Cit., p. 104 - 105 .

(25) Ibid., p. 101 .

(26) En Français: L'Or de la terre promise, Paris, Grasset, 1989 (trad. L. Rosenbaum).

(27) Valery Larbaud, "Préface", William Faulkner, Tandis que j'agonise, Gallimard, 1934 ،p. 1 (trad. Par M. E. Coindreau).

(28) J. Benet, entretien inédit avec l'auteur. Entretien A.

(29) J. Benet. Entretien B.

(30) V. Larbaud, "préface", op. Cit., p. II.

(31) W. Faulkner, Tu reviendras à Région, Paris, éditions de Minuit, 1989, p. 384.

(32) M. E. Coindreau, "Préface", W. Faulkner, Les Palmiers sauvages, Gallimard, 1952 ،p. 4 (trad par M. E. Coindreau) .

(33) M. E. Coindreau, op. Cit., p. 5.

(34) J. Benet, Tu reviendras à Région, op. Cit., p. 122.

(35) Ibid., p. 295.

(36) Ibid., p. 104.

(37) Ibid., p. 105.

(38) Dans "Trois dates, la Guerre civile espagnole. Question des stratégies", La Construction de la Tour de Babel, Noel Blandin éditeur, 1991 ،p. 71 - 98 (trad. Par M. de lope), il évoque le "retard théorique" des militaires espagnoles.

(39) J. Benet, Tu reviendras à Région, op. Cit., p. 293.

(40) Entretien avec l'auteur, Nov. 1991 ,op. Cit., p. 13.

(41) Ibid.

(42) Ibid., p. 11.

(43) Ibid., p. 12 et 14 .

(44) K. Yacine, "Le génie est collectif", propos recueillis par M. Djaider et K. Nekkouri -Khelladi, 4 avril 1975 ,kateb Yacine. Eclats de mèmoire, textes réunis et présentés par O. Corpet et A. Dichy avec la collaboration de M. Djaider, Paris, IMEC éditions, 1994, p. 61 - 62.

(45) Mario Vargas Llosa, Sur la vie et la politique, entretiens avec Ricardo A. Setti, Paris, Belfond, 1989 ,p. 19 - 20 (trad. Par. J. Demeys).

(46) Katalin Molnar, "Dlalang", Revue de littérature générale, 96/2, Digest, Paris, P. OL non paginé).

(47) S. Beckett, cap au pire, Paris, Editions de Minuit, 1991 (trad. Par Edith Fournier). Voir aussi l'édition anglaise: Worstward Ho, Londres, John Calder, 1983.

(48) S. Beckett, "German letter of 1937 ,"op. Cit.

العالم والسروال الأدبى

الزبون : خلق الله الأرض فى ستة أيام، وأنت، أنت لا يكفيك الوقت لتفصيل سروالى فى ستة أشهر.

الترزى : ولكن يا سيدى ، انظر إلى العالم، وانظر إلى سروالك.

صمويل بيكيت - العالم والسروال Le monde et le Pantalon

بينما سعى بيكيت إلى البعد عن التمثيلات التقليدية لأدب يعتبره - مثل كافكا - "مستحيلاً" ، إلا أنه مارس - لوقت بسيط - فى نهاية الحرب ، النقد الفنى ، ولسعيه إلى وصف أعمال الإخوة فان فيلد وإعلاء قيمتها ، عدد كل الدروب المكنة فى مجال الأدب : "علينا ألا نتحدث عن النقد بمعناه الصحيح. إن أفضل طرق النقد هو أسلوب نقد فرومينتان Fromentin وجروهمان Grohmann وماك جريفى McGreevy وسويرلندت Sauerlandt، إنه أسلوب أمييال Amiel فى النقد [..]أو تطبيق علم الجمال العام مثل لسنج ، إنه لعبة ساحرة أو نوع من الطرفة كما يفعل فازارى Vasari ومجلة هاربر Harper's Magazine ، أو من تقديم كتالوجات متعقلة، مثل سميث أو من الاستفاضة فى ثرثرة سقيمة يشوبها اللبس" . (١)

ماذا يبقى إذن للنقد ؟ ربما يبقى له تحديداً إعادة هذه العلاقة المفقودة بين العالم وسروال الأدب، وإعادة العلاقة التى تربط بين عالمين محكوم عليهما بالوجود بصورة متوازية ، دون أى مجال للقاء ، ومنذ فترة طويلة، تخلت النظرية الأدبية عن التاريخ مدعية ضرورة الاختيار بين هذين المصطلحين اللذين أمسيا متفردين وطاردين لغيرهما: ألم يعنون رولان بارت Roland Barthes مقالة مخصصة لهذه المسألة " تاريخ أم أدب " (٢) ، كما أدعت النظرية الأدبية أن صنع تاريخ للأدب يعنى التخلى عن النص ، أى عن الأدب بمعناه الحقيقى ، وتم الإعلان عن الأدب بوصفه استثناء والنص بوصفه لا نهاية يستحيل بلوغها كأساسين لتعريف الحركة الأدبية نفسها ، وولدا استبعاداً

وطرداً أو بالأحرى – لاستخدام لغة الأدب المقدسة – ولذا تحريما نهائياً للتاريخ ، الذى اتهم بعدم قدرته على الارتقاع فى سماء الأشكال الخالصة للفن الأدبى .

وتم الإعلان عن الوجودين "العالم" و"الأدب" بوصفهما غير قابلين للقياس ، وتحدث رولان بارت عن قارتين : "من ناحية العالم، تشابك أحداثه السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأيديولوجية ، ومن ناحية أخرى العمل الأدبى وظاهرة الوحيد واتسامه بالازدواجية لقبوله عدة تأويلات فى الوقت نفسه [...] ، وبين قارة وأخرى يتم تبادل بعض الإشارات والتأكيد على بعض التقارب ، ولكن تطورات دراسة كل من القارتين أساساً بطريقة مستقلة وذلك لعدم تطابق جغرافيتهما " (٣) .

والعقبة التى يتم عادة اعتبارها صعبة التجاوز لإقامة علاقة بين العالمين هى – التى تحدث عنها بارت – عقبة جغرافية ، تتعلق خاصة بالزمن، فيقول منظرو ومؤرخو الأدب إن الأشكال لا تتغير بنفس الايقاع، فهى تتعلق "بزمن آخر" (٤) ، لا يمكن قياسه وفقًا لتاريخ العالم العادى ، وقد بدا ممكنًا قلب مسألة "التأريخ التفاضلى " (٥) ، ووصف سبل ظهور زمن أدبى ، أى عالم يتم بناؤه وفقًا لقوانين تاريخ وجغرافية خاصة به ، و"ينفصل" هذا العالم عن العالم العادى ، ولكنه يتمتع باستقلال نسبى عنه ، أى يرتبط به بطريقة تناظرية ونسبية ، وبطريقة ما تم تحقيق حلم بارت الذى كتب عام ١٩٦٠ "يتمثل الحلم بصورة بديهية فى أن يكون لهذين العالمين أشكال متكاملة، ورغم بعدهما على الخريطة فيمكن عن طريق عملية نقل نموذجية، التقريب بينهما ومواءمتهما لبعضهما البعض، كما أعاد فيجنر Wegener لصق أفريقيا بأمريكا" (٦) .

ولكن كيف يتم تصور تاريخ كما كتب بيكيت : "لكل ما يتحرك ويعوم ويهرب ويعود ويتفكك ويتركب ، وماذا نقول عن هذه المسطحات التى تنزلق وهذه الحدود التى تهتز وهذه التوازنات التى تنهار من لا شىء ، والتى تنهار ثم يعاد بناؤها فى لمح البصر ؟ .. وأضاف : كيف لنا الحديث [..] فى هذا العالم دون أن يكون لنا وزن ولا قوة ولا ظل ؟ [..] هذا هو الأدب " (٧) وعلاوة على ذلك ، "كيف يمكن لنا تمثيل التغيير ؟ " ويستكمل : "التغيير النوعى ، لا التغيير الخاص بالأشكال والأنواع والأساليب فحسب ولكن الانفصالات والثورات الأدبية ؟ كيف يمكن ، بصفة خاصة فهم الأعمال الأكثر تفرداً فى الزمن ، دون إنكار تفردها أو التقليل منه ؟ ويؤكد بيكيت على أن الفن "ينتظر إخراجه من هذا الحيز " (٨) .

وكان تحقيق حلم بارت يفترض قلب رؤية الأدب العادية وتعليق العقيدة التى ترتبط به بطريقة طبيعية بنوع من الحقبة الخاصة بهوسرل Husserl ، وتحويل الأدب إلى شيء زمنى لا يعنى تحويله إلى سلسلة من أحداث العالم وربط الأعمال بالتاريخ التاريخى العادى ، ولكن يعنى على العكس إدخاله فى زمنية مزدوجة، فتسجيل تاريخ الأدب يعد عملاً غريباً يتمثل فى إدخال الأدب فى الزمن التاريخى وإظهار كيف ينفصل تدريجيًا عنه، ليشكل فى المقابل زمنيته الخاصة التى لم يتم إدراكها حتى يومنا هذا، وهناك تفاوت زمنى بين العالم والأدب ، ولكن الزمن (الأدبى) هو الذى يسمح للأدب بالتحرر من الزمن (السياسى) ، وبتعبير آخر، يعد تكوين زمنية أدبية خالصة شرطًا لإمكانية تشكيل تاريخ أدبى للأدب (فى مقابل - وبالرجوع إلى - "تاريخ الأدب التاريخى" الذى نادى به لوسيان فيبفر (٩) Lucien Febvre وهذا هو السبب فى ضرورة إعادة العلاقات التاريخية الأصلية بين الأدب والعالم ، وقد وضحنا أنها كانت ذات طبيعة سياسية وقومية - ولإظهار الكيفية التى ينفصل بها الأدب عن طريق عملية استقلال بطيئة عن القوانين التاريخية العادية ، وكنتيجة طبيعية لما سبق ، يمكن تعريف الأدب بوصفه شيئًا لا يمكن تحويله إلى تاريخ وفى نفس الوقت - وبصورة غير متناقضة - بوصفه شيئًا تاريخيًا ، ولكن فى تاريخية أدبية خالصة - وما أطلقنا عليه هنا نشأة الحيز الأدبى ما هو إلا العملية التى اخترعت بها - بطريقة بطيئة وصعبة ومؤلمة وسط صراعات ومنافسات لا تنتهى - حرية الأدب، ضد كل الحدود الذاتية (السياسية ، والقومية ، واللغوية ، والتجارية ، والدبلوماسية) التى فرضت عليه .

ولتقديم هذا القياس غير المرئى والسرى للزمن، كان علينا إظهار كيف كان ظهور زمن أدبى أصل تشكيل حيز أدبى، مزود بقوانينه الخاصة ، ويمكن أن يوصف هذا الحيز "بالدولية" لبنائه وتوحيده من خلال العلاقات (الصراعات والمنافسات) بين الأحياز القومية ولامتداده اليوم فى العالم بأسره ، وهيكل الحيز العالمى، الذى يطلق عليه بارت جغرافيته هى جغرافية زمنية أيضًا : فكل حيز أدبى قومى - ومن ثم كل كاتب - ، يتم تحديد مكانه لا على مستوى المكان فحسب ولكن أيضًا على مستوى الزمان ، وهناك زمن أدبى يتم قياسه بخط جرينتش الأدبى ، يمكن بالنسبة له رسم خريطة العالم الجمالية ، والمكان الذى يسمح لكل شخص تقييم نفسه عن طريق المسافة الزمنية التى تبعده عن المركز .

ومن النتائج المباشرة لمجرد رسم الهيكل غير المتساوى لهذا الحيز جعل التمثيلات الأكثر عمومية للكاتب باطلة ، والكاتب شخص نقى، ليس له ارتباطات أو تاريخ ، وكان بارت يقول: كل ما هو إلهى يتسم بالخفة ، وإذا كان هذا العالم الأدبى قد تشكل بحق كنوع من الواقع الموازى فمن البديهى أن يحتل كل كاتب موقعًا مؤكدًا فى هذا الحيز ، ويكتب بروست فى نهاية "الزمن المسترد" : (Le Temps retrouvé) "لا يشعر الجميع أننا نحتل موقعًا فى الزمن فحسب ، ولكن هذا الموقع ، يقيسه الإنسان شديد البساطة بطريقة تقريبية كما يقيس الموقع الذى نحتله فى المكان " (١٠) ، ويتم تحديد موقع الكاتب مرتين فى علاقة الزمان والمكان الأدبية: مرة وفقًا لموقع الحيز الأدبى القومى الذى ينبثق منه ، ومرة وفقًا للموقع الذى يحتله داخل هذا الحيز القومى .

وبتعبير آخر – عند اقتراحى وصف الجمهورية العالمية للآداب أى نشأة حيز أدبى دولى وبناؤه – حاولت فى الوقت نفسه وضع أسس تاريخ أدبى حقيقى، وتقديم مبادئ أسلوب جديد لتأويل النصوص الأدبية – ومن هنا كانت صعوبة المهمة: فقد افترض المشروع نفسه تغيير الرؤية فى كل وقت ، وشرح رؤية مجملة لما كان يمكن أن يبدو كتفصيل لا معنى له ، وشرح الأكثر تفردًا عن طريق المرور بما هو أكثر عمومية ، وتلك هى المشكلة التى تعرفت فيها على المشكلة التى تحدث عنها بروست وهو يذكر فى نهاية "البحث عن الزمن المفقود" الصعوبات التى واجهها عند محاولاته الأولى لتنظيم مجمل الكتاب: "استطعت سريعًا إظهار بعض التصورات عن الكتاب ولم يفهم أحد منها شيئًا ، حتى الذين كانوا يؤيدون إدراكى للحقائق [..] حيونى لاكتشافها باستخدام "الميكروسكوب" ، بينما كنت على النقيض قد استخدمت "التلسكوب" لإدراك الأشياء ، بالغة الدقة بالفعل ، ولكنها كانت تقع على مسافة بعيدة، وكان كل منها يمثل عالمًا ، وعندما كنت أبحث عن القوانين الكبيرة ، أطلقوا على اسم "المنقب عن التفاصيل (١١)" ، وهذا الانتقال الدائب بين الأكثر قربًا والأكثر بعدًا ، بين ما هو جزئى وما هو كلى ، بين الكاتب الفريد والعالم الأدبى الواسع ، يفترض منطق ترميزى جديد ، يتسم فى الوقت ذاته بالتاريخية والنوعية – لسعيه إلى تقديم نص بما يتسم به من تفرد وأدبية ، فقراءة نص بطريقة أدبية وتاريخية فى الوقت نفسه ، هو وضعه فى الزمن الخاص به، وتحديد موقعه فى العالم الأدبى بالنسبة لخط جرينتش النوعى فقط .

بيد أن الزمن ، الذى يعد المنتج الوحيد للقيمة الأدبية - والذى تم تحويله إلى قدم وثقة وموارد وأدبية - يؤسس عدم تساوى العالم الأدبى ، فلا يمكننا الادعاء بخلق تاريخ أدبى حقيقى للأدب إلا عندما نأخذ فى الاعتبار عدم التكافؤ بين متصارعى اللعبة الأدبية وآليات السيطرة النوعية التى تظهر فيها ، فالأحياز الأدبية الأكثر قدمًا هى أيضاً الأكثر تزوداً بالموارد ، أى أنها تمارس على مجمل الحيز الأدبى سيطرة لا جدال عليها ، وتعد فكرة أدب "خالص" ، محررة من التاريخ ، اختراعاً تاريخياً، فرض نفسه بوصفه عمومياً على مجمل العالم الأدبى بفعل المسافة التى تفصل أكثر الأحياز قدماً عن أكثر الأحياز حداثة (أى التى دخلت مؤخراً فى العالم الأدبى) .

ويمنع إنكار التاريخ وخاصة إنكار الهيكل غير المتساوى للحيز الأدبى فهم - وقبول - الفئات القومية والسياسية والشعبية بوصفها مؤسسة للأحياز الأدبية الفقيرة ، كما يمنع من هذا المنطلق فهم عدد من المشروعات الأدبية المنبثقة عن ضواحى الحيز الأدبى أو حتى - كما هو الحال بالنسبة لكافكا - بالاعتراف بهذه المشروعات بوصفها مشروعات أدبية ، ويعكس النقد "الخالص" - فى جهل تام - فئاته الجمالية الخاصة على النصوص التى يتسم تاريخها بتعقيد أكبر مما هو معروف عنها ، ففى قطب الأدب الخالص ، لا يتم تجاهل الفئات القومية والسياسية فحسب، ولكن يتم منذ البداية استبعادها من تعريف الأدب نفسه ، وبتعبير آخر : يتم تجاهل ورفض الهيكل الهرمى المتدرج للعالم الأدبى ، أى عدم المساواة الفعلية بين المشاركين فى اللعبة ، بنوع من العرقية دون أى تأنيب للضمير ، حيث سمحت الموارد الأكثر قدماً للأدب بالاستقلال من كل أشكال التبعية الخارجية ، وينكر كل من يشرعون للآداب بل ويتجاهلون التبعية السياسية والترجمات الداخلية والانشغالات القومية واللغوية وضرورة تشكيل تراث للدخول فى الزمن الأدبى ، كل هذه القيود النوعية التى تلزم مشروع وشكل الأعمال الأدبية القادمة من هوامش جمهورية الآداب ، وهذا ما يفسر أن الأعمال القادمة من أحياز بعيدة عن المركز الأدبى يتم إما رفضها بوصفها لا أدبية ، أى غير مطابقة للمعايير الخالصة للأدب ، وإما (وهذا ما يحدث نادراً) إقرارها مقابل خلافات كبيرة يتم اعتبارها مبادئ للإقرار ، فإنكار الهيكل الهرمى المتدرج والمنافسة وعدم تساوى الأحياز الأدبية يحول الإلحاقية المؤكدة للجهل العرقى إلى إقرار (أو رفض) عمومى .

ويظهر مثال كافكا أن هذه العرقية تأخذ - في أغلب الأحيان - شكل المغالطة التاريخية ، وبسبب إقرار كافكا بصورة كاملة بعد وفاته ، فإن هذه المغالطات التاريخية ترجع إلى المسافة التي تفصل بين الحيز الأدبي (والسياسي والفكري) الذي استطاع فيه كافكا إنتاج نصوصه والحيز الأدبي (والسياسي والفكري) "لاستقبال" أعماله ، وبدخوله في العالم الأدبي الدولي الذي أقره بعد ١٩٤٥ بوصفه أحد مؤسسي "الحداثة" ، فقد في الوقت نفسه كل خصائصه القومية والثقافية التي طمستها عملية التحول إلى العالمية ، وطبقت على أعماله المعايير الأدبية السائدة في خط جرينتش الأدبي ، أي في حاضر الأدب (الذي يعيد تحيينه كل جيل ثقافي يستولي على النص) : استقلال ، صورية ، تعدد معاني ، حداثة ، .. إلخ ، بينما أظهر إضفاء الطابع التاريخي على موقعه ومشروعه أنه كان بلا شك (أو اعتقد أو عاش بوصفه) كاتبًا يعيش في بلد واقع تحت سيطرة : وبهذا الوصف ، يمكننا الاعتقاد - بطريقة منطقية ووفقًا لنفس النموذج الذي وصفناه للتو - بأنه كان يكرس عمله "للبحث" الدائب عن هوية إشكالية ، وشارك في تشكيل أدب قومي نوعي ، وأراد الإسهام - عن طريق نصوصه - في تحرر شعبه ووصوله إلى "القومية" ، وإذا كان كافكا بالفعل كاتبًا لبلد "صغير"، فقد كان مع ذلك معارضًا في كل شيء للصورية الأدبية ، وقرر سلك السبيل الجماعي والمشترك وهو يعرف دقائقه حق المعرفة ، بيد أن بديهية التدرجات الهرمية الأدبية التي فرضتها العرقية النقدية للأمم الأدبية الكبرى منعت الاعتراف بهذا النمط من المشاريع الأدبية بوصفه جديرًا بأعلى فكرة عن الأدب .

والنموذج الدولي والتاريخي المعروض هنا ، ولا سيما معرفة الصلة التاريخية التي قامت منذ القرن السادس عشر بين الأمة والأدب يمكنه إعادة علة وجوده وتماسكه الجمالي والسياسي إلى المشروع الأدبي للكتاب البعيدين عن المركز ، وبفضل رسم خريطة العالم الأدبي وإثبات الازدواجية التي تفصل الأمم الكبيرة عن الأمم الصغيرة أدبيًا ، يمكننا التخلص من الأفكار المسبقة المرتبطة بالنقد الأدبي المركزي ، وتكرر نفس آلية رفض نوعية سياسية وتاريخية مع كل المبدعين المختلفين مثل إبسن وياسين وجويس وبيكيت وبينيت . ، ورغم اتباعهم خطوط سير جد مختلفة ، فهم يشتركون جميعًا في أنهم يدينون بالاعتراف بهم عالميًا لخلاف جسيم حول مشروعاتهم الأدبية ، ويطرحون بصورة نموذجية مسألة "صناعة" العالمية الأدبية .

والأمر لا يتعلق بالطبع ، بمعارضة إقرار كافكا عالميًا ، فبحثه الاستثنائي وموقفه الصعب أجبراه بلا شك على اختراع أدب دفع إلى أقصى مداه تساؤلاً عموميًا وذلك عن طريق خرق القوانين العادية للتمثيل الأدبي وخاصة التساؤل عن الهوية اليهودية بوصفها لا مفر منها للمصير الاجتماعي ، ويبد أن نزع الطابع التاريخي عن مبدأ الاعتراف المركزي قد هيأ نوعًا من العمومية تقوم على التجاهل المقصود والمطالب به ؛ وهذا هو السبب في أن تطبيق أسلوب جديد لتأويل النصوص الأدبية ، يقوم على تاريخ أدبي متجدد هو الأداة التي لا غنى عنها لتشكيل عالمية أدبية جديدة ، ولا يتسنى لنا الوصول إلى المبدأ الحقيقي لعالمية مشروع أدبي إلا عن طريق فهم خاصيته الدقيقة .

ويمكن لهذا الكتاب التحول لنوع من السلاح النقدي يخدم كل البعيدين أدبيًا (الواقعين على المحيط الخارجي والمعوزين والمسيطر عليهم) ، وأتمنى أن تصلح قراءتي لنصوص دي بيليه وكافكا وجويس وفوكنر لأن تكون أداة للصراع ضد بديهيات النقد المركزي وغروره وأحكامه ومتطلباته ، هذا النقد المركزي الذي يجهل كل شيء عن واقع عدم المساواة في دخول العالم الأدبي ، فهناك عمومية تهرب من المراكز عمومية سيطرة الكتاب الذين، رغم اتخاذهم لأشكال تاريخية مختلفة ، لا ينتجون بصورة أقل نفس الآثار منذ أربعة قرون ، والثبات الغريب - الذي اكتشفته وأنا أعجب - للوسائل والصراعات والمطالبات والمنشورات الأدبية ، الذي يقود من دي بيليه إلى كاتب ياسين مرورًا بييتس ودانيلو كيش وبيكيت كان جديرًا بحث كل من وصلوا "متأخرًا" في العالم الأدبي على المطالبة - على نسق أسلافهم - ببعض الكتاب المتميزين للتاريخ الأدبي ولتعليل أعمالهم من حيث الشكل واللغة أو اهتماماتهم السياسية - القومية.

والأكثر من ذلك، أن كلنا يعلم أنه منذ ١٥٤٩- تاريخ نشر مبادئ الدفاع عن اللغة الفرنسية وتمثيلها - يدبر البعيدون عن المركز الأدبي أكبر الثورات النوعية ، التي تسهم في قلب كل الممارسات الأدبية ، وتغيير قياس حتى الزمن والحداثة الأدبية : وأذكر في هذا الصدد الثورات التي قام بها : روبين داريو ، وجورج براندز ، وماريو دي آندراد وجيمس جويس ، وفرانز كافكا وصمويل بيكيت ، ووليام فوكنر متمنية أن يكون هذا الكتاب قد كتب لقراءه وعن طريقهم ، أود أن أستطيع أن أكتب مثلما فعل بروست في نهاية "البحث" : "كنت أفكر [..] في كتابي ، وسوف يكون مجافيًا للدقة أن أقول وأنا أفكر فيمن سيقرأونه - من قرائي - لأنهم لن يكونوا - في رأيي - قرائي ، ولكن قراء

أنفسهم ، فكتابي ليس سوى هذه المرآة المكبرة ، مثل التي يعطيها بائع النظارات إلى المشتري ، فكتابي الذي سأعطيهم بفضله طريقة قراءة ذاتهم ، حتى إنني لن أطالبهم بمدحي أو ذمي ؛ ولكن فقط سأطالبهم بأن يقولوا لي إذا ما كان هذا جيداً ، إذا كانت الكلمات التي يقرأونها في أنفسهم هي نفسها التي كتبتها " (١٢) .

الهوامش

(1) Samuel Beckett, Le Monde et le Pantalon Littéraire, op. Cit., p. 8 - 9.

(2) Roland Barthes, "Histoire ou littérature, Sur Racine, Paris, Editions du Seuil, 1963, p. 145 - 167.

(3) Ibid., p. 148.

(4) M. Fumardi, Trois Institutions Littéraires, Paris, Gallaimard, 1994, p. X 11.

(5) Antoine Compagnon, Le Démon de la Théorie, Paris, Editions du Seuil, 1998 ,p. 239.

(6) R. Barthes, loc. Cit., p. 148,

(7) S. Beckett, Le Monde et le Pantalon littéraire, op. Cit., p. 33 .

(8) Ibid., p. 10 - 11.

(9) Lucien Febvre, « Littérature et vie sociale. De lançon à Daniel Mornet :Un renoncement ? » Annales d'histoire sociale, 111,1941.

(10) M. Proust, le temps retrouvé. A la recherche du temps perdu, Paris, Gallimard, 1954, t. VIII, p. 440.

(11) M. Proust, op. Cit., p. 434.

(12) M. Proust, op. Cit., p. 424 - 425.

المحتويـــــات

المشروع القومى للترجمة

المشــروع القومـــى للترجمــة مشــروع تنميــة ثقافيــة بالدرجـــة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التــوازن بين المعــارف الإنســانيــة فى المجــالات العلمــيــة والفنيــة والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عتمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغر...	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	ألن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ – الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ – ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ – مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ – موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ – لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

العنوان	المؤلف	المترجم
٧٢ – السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣ – نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ – صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ – چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ – العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ – شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١ – الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢ – مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣ – مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤ – موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ – طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ – نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨ – الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩ – الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠ – وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ – محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ – الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥ – مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ – هوية فرنسا (مج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٨ – الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ – تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ – مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١ – النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ – السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣ – قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ – أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع	چيرار چينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ – الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : أشرف على دعدور
١٠٧ – صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ – ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي　مجموعة من النقاد　ت : محمود علي مكي
١٠٩ – حروب المياه　چون بولوك وعادل درويش　ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ – النساء في العالم النامي　حسنة بيجوم　ت : منى قطان
١١١ – المرأة والجريمة　فرانسيس هيندسون　ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ – الاحتجاج الهادئ　أرلين علوي ماكليود　ت : إكرام يوسف
١١٣ – راية التمرد　سادي پلانت　ت : أحمد حسان
١١٤ – مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع　وول شوينكا　ت : نسيم مجلي
١١٥ – غرفة تخص المرء وحده　فرچينيا وولف　ت : سمية رمضان
١١٦ – امرأة مختلفة (درية شفيق)　سينثيا نلسون　ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ – المرأة والجنوسة في الإسلام　ليلى أحمد　ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ – النهضة النسائية في مصر　بث بارون　ت : لميس النقاش
١١٩ – النساء والأسرة وقوانين الطلاق　أميرة الأزهري سنبل　ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ – الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط　ليلى أبو لغد　ت : نخبة من المترجمين
١٢١ – الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية　فاطمة موسى　ت : محمد الجندي ، وإيزابيل كمال
١٢٢ – نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان　جوزيف فوجت　ت : منيرة كروان
١٢٣ – الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية　نيقل الكسندر وفنادولينا　ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤ – الفجر الكاذب　چون جراي　ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ – التحليل الموسيقي　سيدريك ثورپ ديڤي　ت : سمحه الخولي
١٢٦ – فعل القراءة　ڤولفانج إيسر　ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ – إرهاب　صفاء فتحي　ت : بشير السباعي
١٢٨ – الأدب المقارن　سوزان باسنيت　ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ – الرواية الاسبانية المعاصرة　ماريا دولورس أسيس جاروته　ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ – الشرق يصعد ثانية　أندريه جوندر فرانك　ت : شوقي جلال
١٣١ – مصر القديمة (التاريخ الاجتماعي)　مجموعة من المؤلفين　ت : لويس بقطر
١٣٢ – ثقافة العولمة　مايك فيذرستون　ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ – الخوف من المرايا　طارق علي　ت : طلعت الشايب
١٣٤ – تشريح حضارة　باري ج. كيمب　ت : أحمد محمود
١٣٥ – المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)　ت. س. إليوت　ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ – فلاحو الباشا　كينيث كونو　ت : سحر توفيق
١٣٧ – مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية　چوزيف ماري مواريه　ت : كاميليا صبحي
١٣٨ – عالم التليفزيون بين الجمال والعنف　إيڤلينا تاروني　ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ – پارسيڤال　ريشارد ڤاچنر　ت : مصطفى ماهر
١٤٠ – حيث تلتقي الأنهار　هربرت ميسن　ت : أمل الجبوري
١٤١ – اثنتا عشرة مسرحية يونانية　مجموعة من المؤلفين　ت : نعيم عطية
١٤٢ – الإسكندرية : تاريخ ودليل　أ. م. فورستر　ت : حسن بيومي
١٤٣ – قضايا التنظير في البحث الاجتماعي　ديريك لايدار　ت : عدلي السمري
١٤٤ – صاحبة اللوكاندة　كارلو جولدوني　ت : سلامة محمد سليمان

العنوان	المؤلف	المترجم
١٤٥ – موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ – الورقة الحمراء	ميجيل دي ليبس	ت : علي عبد الرؤوف البمبي
١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوي
١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكي أندرسون إمبرت	ت : علي إبراهيم علي منوفي
١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ – التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت: منيرة كروان
١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعي
١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكُتاب	ت : محمد محمد الخطابي
١٥٣ – غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ – مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ – الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسي
١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى	جي أنبال وآلان وأوديت فيرمو	ت : مي التلمساني
١٥٧ – خسرو وشيرين	النظامي الكنوجي	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعي
١٥٩ – الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحي
١٦٠ – آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومي
١٦١ – من المسرح الإسباني	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ – تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوي	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع ج ١	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهري
١٦٤ – شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ – حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين في إسرائيل	يشعياهو ليفمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ – في عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكري محمد عياد
١٦٨ – دراسات في الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكري محمد عياد
١٦٩ – إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكري محمد عياد
١٧٠ – الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ – وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ – حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابي
١٧٣ – معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ – صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ – التليفزيون في الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ – نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ – أنطون تشيخوف	هنري ترويا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ – مختارات من الشعر اليوناني الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدي إبراهيم
١٧٩ – حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ – قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ – النقد الأدبي الأمريكي	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

١٨٢ – العنف والنبوءة	و . ب . بيتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ – جان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	ت : فتحى العشرى
١٨٤ – القاهرة .. حالمة لا تنام	هانز إبندورفر	ت : دسوقى سعيد
١٨٥ – أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ – معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ – الأرضة	بُزُرْج علَوى	ت : علاء منصور
١٨٨ – موت الأدب	ألفين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ – العمى والبصيرة	پول دى مان	ت : سعيد الغانمى
١٩٠ – محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجانى
١٩١ – الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ – سياحتنامه إبراهيم بيك	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ – عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ – مختارات من النقد الأنجلو – أمريكى	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ – شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ – المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ – الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ – الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ – تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ – ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ – الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ – الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ – تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت : أحمد محمود هويدى
٢٠٥ – الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى – سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ – الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ – ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ – شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أورián	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ – السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ – مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ – فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢ – قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ – مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبد الناصر	ريمون فلاور	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ – قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت : محمد محمود محى الدين
٢١٥ – سياحت نامه إبراهيم بيك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ – جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ – مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت	ت : نادية البنهاوى
٢١٨ – رايولا	خوليو كورتازار	ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ - بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ - الهيولية فى الكون	بارى باركر	ت : على يوسف على
٢٢١ - شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت : رفعت سلام
٢٢٢ - فرانز كافكا	رونالد جراى	ت : نسيم مجلى
٢٢٣ - العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	ت : السيد محمد نفادى
٢٢٤ - دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ - حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ - أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	ت : طاهر محمد على البربرى
٢٢٧ - المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	موسى ماردبا ديف بوركى	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ - علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت : مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ - مأزق البطل الوحيد	نورمان كيمان	ت : أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠ - عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١ - الدرافيل	خايمى سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ - مابعد المعلومات	توم ستينر	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣ - فكرة الاضمحلال	أرثر هيرمان	ت : طلعت الشايب
٢٣٤ - الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ - ديوان شمس تبريزى ج١	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦ - الولاية	ميشيل تود	ت : أحمد الطيب
٢٣٧ - مصر أرض الوادى	روبين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ - العولمة والتحرير	الانكتاد	ت : ياسر محمد جاد الله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩ - العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلارافر - رايوخ	ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ - الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ - فى انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ - سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ - تاريخ إسبانيا الإسلامية جـ١	ليفى بروفنسال	ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ - الغليان	لاورا إسكيبيل	ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ - نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت : توفيق على منصور
٢٤٦ - قصص مختارة	جابرييل جرثيا ماركث	ت : على إبراهيم على منوفى
٢٤٧ - الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	وولتر أرمبرست	ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ - حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ - لغة التمزق	دراجو شتامبوك	ت : رفعت سلام
٢٥٠ - علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ت : ماجدة أباظة
٢٥١ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٥٢ - رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت : على بدران
٢٥٣ - تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	ت : حسن بيومى
٢٥٤ - الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ - أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٦ – ديكارت	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ – تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ – الغجر	سير أنجوس فريزر	ت : عُبادة كُحيلة
٢٥٩ – مختارات من الشعر الأرمنى	نخبة	ت : ڤاروچان كازانچيان
٢٦٠ – موسوعة علم الاجتماع ج٢	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٦١ – رحلة في فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ – مدينة المعجزات	إدوارد مندوثا	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ – الكشف عن حافة الزمن	چون جريبن	ت : على يوسف على
٢٦٤ – إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلى	ت : لويس عوض
٢٦٥ – روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ – مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت : عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ – فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين عرودكى
٢٦٨ – ديوان شمس تبريزى ج٢	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧٠ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج٢	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧١ – الحضارة الغربية	توماس سى . باترسون	ت : شوقى جلال
٢٧٢ – الأديرة الأثرية في مصر	س. س. والترز	ت : إبراهيم سلامة
٢٧٣ – الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط [illegible]	[illegible]	ت : [illegible]
٢٧٤ – السيدة بربارا	رومولو جلاجوس	ت : محمود على مكى
٢٧٥ – ت. س. إليوت شاعرًا وناقدًا وكاتبًا مسرحيًا	أقلام مختلفة	ت : ماهر شفيق فريد
٢٧٦ – فنون السينما	فرانك جوتيران	ت : عبد القادر التلمسانى
٢٧٧ – الجينات : الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	ت : أحمد فوزى
٢٧٨ – البدايات	إسحق عظيموف	ت : ظريف عبد الله
٢٧٩ – الحرب الباردة الثقافية	فرانسيس ستونر سوندرز	ت : طلعت الشايب
٢٨٠ – من الأدب الهندى الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	ت : سمير عبد الحميد
٢٨١ – الفردوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى	ت : جلال الحفناوى
٢٨٢ – طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبيرت	ت : سمير حنا صادق
٢٨٣ – السهل يحترق	خوان رولفو	ت : على البمبى
٢٨٤ – هرقل مجنونًا	يوريبيدس	ت : أحمد عتمان
٢٨٥ – رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	ت : سمير عبد الحميد
٢٨٦ – رحلة إبراهيم بك ج٣	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢٨٧ – الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كينج	ت : محمد يحيى وآخرون
٢٨٨ – الفن الروائى	ديفيد لودچ	ت : ماهر البطوطى
٢٨٩ – ديوان منجوهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	ت : محمد نور الدين
٢٩٠ – علم اللغة والترجمة	جورج مونان	ت : أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١ – المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج١	فرانشسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر
٢٩٢ – المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج٢	فرانشسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر

٢٩٣ – مقدمة للأدب العربي   روجر آلان   ت : نخبة من المترجمين
٢٩٤ – فن الشعر   بوالو   ت : رجاء ياقوت صالح
٢٩٥ – سلطان الأسطورة   جوزيف كامبل   ت : بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦ – مكبث   وليم شكسبير   ت : محمد مصطفى بدوى
٢٩٧ – فن النحو بين اليونانية والسوريانية   ديونيسيوس ثراكس – يوسف الأهوانى   ت : ماجدة محمد أنور
٢٩٨ – مأساة العبيد   أبو بكر تفاوابليوه   ت : مصطفى حجازى السيد
٢٩٩ – ثورة التكنولوجيا الحيوية   جين ل. ماركس   ت : هاشم أحمد فؤاد
٣٠٠ – أسطورة بروميثيوس مج١   لويس عوض   ت : جمال الجزيرى وبهاء چاهين
٣٠١ – أسطورة بروميثيوس مج٢   لويس عوض   ت : جمال الجزيرى ومحمد الجندى
٣٠٢ – فنجنشتين   جون هيتون وجودى جروفز   ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣ – بـوذا   جين هوب وبورن فان لون   ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤ – ماركس   ريـوس   ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥ – الجلد   كروزيو مالابارته   ت : صلاح عبد الصبور
٣٠٦ – الحماسة – النقد الكانطى للتاريخ   چان – فرانسوا ليوتار   ت : نبيل سعد
٣٠٧ – الشعور   ديفيد بابينو   ت : محمود محمد أحمد
٣٠٨ – علم الوراثة   ستيف جونز   ت : ممدوح عبد المنعم أحمد
٣٠٩ – الذهن والمخ   [illegible]   ت : جمال الجزيرى
٣١٠ – [illegible]   [illegible]   ت : [illegible]

٣١١ – مقال فى المنهج الفلسفي   كولنجوود   ت : فاطمة إسماعيل
٣١٢ – روح الشعب الأسود   وليم دى بويز   ت : أسعد حليم
٣١٣ – أمثال فلسطينية   خايير بيان   ت : عبد الله الجعيدى
٣١٤ – الفن كعدم   جينس مينيك   ت : هويدا السباعى
٣١٥ – جرامشى فى العالم العربى   ميشيل بروندينو   ت :كاميليا صبحى
٣١٦ – محاكمة سقراط   آ. ف. ستون   ت : نسيم مجلى
٣١٧ – بلا غد   شير لايموفا – زنيكين   ت : أشرف الصباغ
٣١٨ – الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة   نخبة   ت : أشرف الصباغ
٣١٩ – صور دريدا   جايتر باسبيفاك وكرستوفر نوريس   ت : حسام نايل
٣٢٠ – لمعة السراج لحضرة التاج   مؤلف مجهول   ت : محمد علاء الدين منصور
٣٢١ – تاريخ إسبانيا الإسلامية ج٢   ليفى برو فنسال   ت : نخبة من المترجمين
٣٢٢ – وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى   دبليو. إيوجين كلينباور   ت : خالد مفلح حمزة
٣٢٣ – فن الساتورا   تراث يونانى قديم   ت : هانم سليمان
٣٢٤ – اللعب بالنار   أشرف أسدى   ت : محمود سلامة علاوى
٣٢٥ – عالم الآثار   فيليب بوسان   ت : كرستين يوسف
٣٢٦ – المعرفة والمصلحة   جورجين هابرماس   ت : حسن صقر
٣٢٧ – مختارات شعرية مترجمة   نخبة   ت : توفيق على منصور
٣٢٨ – يوسف وزليخة   نور الدين عبد الرحمن بن أحمد   ت : عبد العزيز بقوش
٣٢٩ – رسائل عيد الميلاد   تد هيوز   ت : محمد عيد إبراهيم

٣٢٠ – كل شيء عن التمثيل الصامت　مارفن شبرد　ت : سامى صلاح

٣٢١ – عندما جاء السردين　ستيفن جراى　ت : سامية دياب

٣٢٢ – رحلة شهر العسل وقصص أخرى　نخبة　ت : على إبراهيم على منوفى

٣٢٣ – الإسلام فى بريطانيا　نبيل مطر　ت : بكر عباس

٣٢٤ – لقطات من المستقبل　آرثر س. كلارك　ت : مصطفى فهمى

٣٢٥ – عصر الشك　ناتالى ساروت　ت : فتحى العشرى

٣٢٦ – متون الأهرام　نصوص قديمة　ت : حسن صابر

٣٢٧ – فلسفة الولاء　جوزايا رويس　ت : أحمد الأنصارى

٣٢٨ – نظرات حائرة وقصص أخرى من الهند　نخبة　ت : جلال السعيد الحفناوى

٣٢٩ – تاريخ الأدب فى إيران جـ٣　على أصغر حكمت　ت : محمد علاء الدين منصور

٣٤٠ – اضطراب فى الشرق الأوسط　بيرش بيربيروجلو　ت : فخرى لبيب

٣٤١ – قصائد من رلكه　راينر ماريا رلكه　ت : حسن حلمى

٣٤٢ – سلامان وأبسال　نور الدين عبد الرحمن بن أحمد　ت : عبد العزيز بقوش

٣٤٣ – العالم البرجوازى الزائل　نادين جورديمر　ت : سمير عبد ربه

٣٤٤ – الموت فى الشمس　بيتر بلانجوه　ت : سمير عبد ربه

٣٤٥ – الركض خلف الزمن　بونه ندائى　ت : يوسف عبد الفتاح فرج

٣٤٦ – سحر مصر　رشاد رشدى　ت : جمال الجزيرى

٣٤٧ – الصبي [illegible]　[illegible]　ت : [illegible]

٣٤٨ – المتصوفة الأولون فى الأدب التركى جـ١　محمد فؤاد كوبريلى　ت : عبد الله أحمد إبراهيم

٣٤٩ – دليل القارئ إلى الثقافة الجادة　آرثر والدرون وآخرين　ت : أحمد عمر شاهين

٣٥٠ – بانوراما الحياة السياحية　أقلام مختلفة　ت : عطية شحاتة

٣٥١ – مبادئ المنطق　جوزايا رويس　ت : أحمد الأنصارى

٣٥٢ – قصائد من كفافيس　قسطنطين كفافيس　ت : نعيم عطية

٣٥٣ – الفن الإسلامى فى الأندلس (هندسية)　باسيليو بابون مالدونالد　ت : على إبراهيم على منوفى

٣٥٤ – الفن الإسلامى فى الأندلس (نباتية)　باسيليو بابون مالدونالد　ت : على إبراهيم على منوفى

٣٥٥ – التيارات السياسية فى إيران　حجت مرتضى　ت : محمود سلامة علاوى

٣٥٦ – الميراث المر　بول سالم　ت : بدر الرفاعى

٣٥٧ – متون هيرميس　نصوص قديمة　ت : عمر الفاروق عمر

٣٥٨ – أمثال الهوسا العامية　نخبة　ت : مصطفى حجازى السيد

٣٥٩ – محاورات بارمنيدس　أفلاطون　ت : حبيب الشارونى

٣٦٠ – أنثروبولوجيا اللغة　أندريه جاكوب ونويلا باركان　ت : ليلى الشربينى

٣٦١ – التصحر : التهديد والمجابهة　آلان جرينجر　ت : عاطف معتمد وآمال شاور

٣٦٢ – تلميذ بابنبرج　هاينرش شبورال　ت : سيد أحمد فتح الله

٣٦٣ – حركات التحرر الأفريقى　ريتشارد جيبسون　ت : صبرى محمد حسن

٣٦٤ – حداثة شكسبير　إسماعيل سراج الدين　ت : نجلاء أبو عجاج

٣٦٥ – سأم باريس　شارل بودلير　ت : محمد أحمد حمد

٣٦٦ – نساء يركضن مع الذئاب　كلاريسا بنكولا　ت : مصطفى محمود محمد

العنوان	المؤلف	المترجم
٣٦٧ – القلم الجرىء	نخبة	ت : البرّاق عبد الهادى رضا
٣٦٨ – المصطلح السردى	جيرالد برنس	ت : عابد خزندار
٣٦٩ – المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	ت : فوزية العشماوى
٣٧٠ – الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	ت : فاطمة عبد الله محمود
٣٧١ – المتصوفة الأولون فى الأدب التركى جـ٢	محمد فؤاد كوبريلى	ت : عبد الله أحمد إبراهيم
٣٧٢ – عاش الشباب	وانغ مينغ	ت : وحيد السعيد عبد الحميد
٣٧٣ – كيف تعد رسالة دكتوراه	أمبرتو إيكو	ت : على إبراهيم على منوفى
٣٧٤ – اليوم السادس	أندريه شديد	ت : حمادة إبراهيم
٣٧٥ – الخلود	ميلان كونديرا	ت : خالد أبو اليزيد
٣٧٦ – الغضب وأحلام السنين	نخبة	ت : إدوار الخراط
٣٧٧ – تاريخ الأدب فى إيران جـ٤	على أصغر حكمت	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٧٨ – المسافر	محمد إقبال	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٣٧٩ – ملك فى الحديقة	سنيل باث	ت : جمال عبد الرحمن
٣٨٠ – حديث عن الخسارة	جونتر جراس	ت : شيرين عبد السلام
٣٨١ – أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	ت : رانيا إبراهيم يوسف
٣٨٢ – تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد إسفنديار	ت : أحمد محمد نادى
٣٨٣ – هدية الحجاز	محمد اقبال	ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
٣٨٤ – القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	ت : [illegible]
٣٨٥ – مشترى العشق	محمد على بهزاد راد	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٣٨٦ – دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى	جانيت تود	ت : ريهام حسين إبراهيم
٣٨٧ – أغنيات وسوناتات	چون دن	ت : بهاء چاهين
٣٨٨ – مواعظ سعدى الشيرازى	سعدى الشيرازى	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٨٩ – من الأدب الباكستانى المعاصر	نخبة	ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
٣٩٠ – الأرشيفات والمدن الكبرى	نخبة	ت : عثمان مصطفى عثمان
٣٩١ – الحافلة الليلكية	مايف بينشى	ت : منى الدروبى
٣٩٢ – مقامات ورسائل أندلسية	فرناندو دى لاجرانخا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٣٩٣ – فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	ت : نخبة
٣٩٤ – القوى الأربع الأساسية فى الكون	بول ديفيز	ت : هاشم أحمد محمد
٣٩٥ – آلام سياوش	إسماعيل فصيح	ت : سليم حمدان
٣٩٦ – السافاك	تقى نجارى راد	ت :محمود سلامة علاوى
٣٩٧ – نيتشه	لورانس جين	ت :إمام عبد الفتاح إمام
٣٩٨ – سارتر	فيليب تودى	ت :إمام عبد الفتاح إمام
٣٩٩ – كامى	ديفيد ميروفتس	ت :إمام عبد الفتاح إمام
٤٠٠ – مومو	مشيائيل إنده	ت : باهر الجوهرى
٤٠١ – الرياضيات	زيادون ساردر	ت : ممدوح عبد المنعم
٤٠٢ – هوكنج	ج . ب . ماك ايفوى	ت : ممدوح عبد المنعم
٤٠٣ – رية المطر والملابس تصنع الناس	توفور شتورم	ت : عماد حسن بكر

العنوان	المؤلف	المترجم
٤٠٤ – تعويذة الحسى	ديفيد إبرام	ت : ظبية خميس
٤٠٥ – إيزابيل	أندريه جيد	ت : حمادة إبراهيم
٤٠٦ – المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٤٠٧ – الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه	أقلام مختلفة	ت : طلعت شاهين
٤٠٨ – معجم تاريخ مصر	جوان فوتشركنج	ت : عنان الشهاوى
٤٠٩ – انتصار السعادة	برتراند راسل	ت : إلهامى عمارة
٤١٠ – خلاصة القرن	كارل بوبر	ت : الزواوى بغورة
٤١١ – همس من الماضى	جينيفر أكرمان	ت : أحمد مستجير
٤١٢ – تاريخ إسبانيا الإسلامية ج٣	ليفى بروفنسال	ت : نخبة
٤١٣ – أغنيات المنفى	ناظم حكمت	ت : محمد البخارى
٤١٤ – الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	ت : أمل الصبان

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٩٠٥٧ / ٢٠٠٢





أيًا كان ما يقال عن أسطورة الأدب الذهبية؛ فالحق أنه توجد صناعة قوية وغير مرئية للأدب العالمى، وتتمتع هذه «الجمهورية العالمية للآداب» بخط جرينتش خاص بها تقاس عليه جدة الأعمال الأدبية وحداثتها، ويرسم هذا الكتاب تاريخ هذا العالم الأدبى، ويصف بنيانه.

بيد أن بلد الأدب ليس بالجزيرة المسحورة للأشكال الخالصة؛ فهو عالم يسود فيه الظلم، أراض يخضع فيها الأكثر عوزًا من الناحية الأدبية لعنف غير مرئى. وتاريخ الأدب العالمى [illegible] أيضًا تاريخ [illegible] فى خرق قانون الأدب وانتزاع حريتهم ككُتّاب بفضل ابتكارهم لأشكال جديدة. وهكذا فإن القراءة الجديدة لنصوص كافكا وجويس وفوكنر وبيكيت، وكذلك أرنو شميدث وإبسن وكاتب ياسين وراموز وميشو ونيبول وخوان بينيت وغيرهم من الكُتّاب «البعيدين عن المراكز الأدبية» يمكن أن يوفر الأسلحة النقدية لكل من يتمرد على بديهيات حراس القانون الأدبى واستعلائهم.

غلاف : إيناس حسنى
لوحة : سولديزيرتو